TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)

OBRACHUNKI FREDROWSKIE

NAKŁAD
GEBETHNERA i WOLFFA
WARSZAWA

Obrachunki fredrowskie

Tadeusz Boy-Żeleński

Gebethner i Wolff, Warszawa, 1934

Pobrano z Wikiźródeł dnia 10 listopada 2025

TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)

OBRACHUNKI FREDROWSKIE

NAKŁAD
GEBETHNERA i WOLFFA
W A R S Z A W A

Okładkę projektowała
Z. JAKIMOWICZ

SPIS RZECZY.

Str.
Od autora 5

CZĘŚĆ PIERWSZA: PRZY BIURKU.
Str.
Obrachunki fredrowskie 7
Milczenie Fredry 22
Kamienna osoba 39
Nie fałszujcie nam Fredry! 56
Ochłap czy Telimena? 63
Staropolski obyczaj 66
Trochę komiczna nauka 78
Rasy, klasy, czasy… 86
Hrabia Fredro 100
Aleja klęski 116
Szczęście Anieli 127
Polski Molier a Molier w Polsce 142
Polonistyka od pana Zagłoby 156
Fredrowscy ułani 173

Spis uwzględnionych publikacyj 186

CZĘŚĆ DRUGA: W TEATRZE.

Śluby panieńskie 189
Wielki człowiek do małych interes 192
Zemsta 197
Śluby panieńskie 201
Zemsta 203
Dożywocie 207
Damy i huzary 211
Śluby panieńskie 218
Pan Jowialski 221
Wielki człowiek do małych interes 236
Śluby panieńskie 239
Zemsta 243
Pan Geldhab — Nikt mnie nie zna 246
Damy i huzary 249
Pan Jowialski 256
Zemsta 258

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

OD AUTORA.

Podział tej książki na dwie części: „przy biurku” i w „teatrze” wyraża sposób jej powstania. Biorąc chronologicznie, druga część byłaby właściwie pierwszą: najpierw był teatr i konieczność doraźnego ujmowania swoich wrażeń, później dopiero refleksje książkowe, oraz spacer przez całą naszą wiedzę o Fredrze. Ta podwójność perspektyw różni tę pracę od większości studjów o Fredrze; sądzę zaś, że, gdy chodzi o autora scenicznego, bezpośrednie oddziaływanie *teatralne* jest instrumentem nie do zastąpienia. Papier jest przysłowiowo cierpliwy, można na nim dowodzić wszystkiego; ale teatr, przeciwnie, jest bardzo niecierpliwy, zżyma się na wszelki fałsz czy doktrynę. Kontrola własnej reakcji reakcją tysiąca widzów też jest swego rodzaju próbą, jak również oglądanie co parę lat tego samego utworu w innych warunkach, w innem wykonaniu.

Pierwotnie miałem zamiar zebrać poprostu swoje fredrowskie feljetony teatralne i związać je niezbyt obszernym wstępem. Ale kiedy, przy tej pracy, zacząłem się wgryzać w literaturę „fredrologiczną”, ewolucje jej wydały mi się tak zastanawiające, że, ani wiedząc kiedy, przebiegłem cały obszar tej nauki, konfrontując ją nieustannie z tekstem samego Fredry. Tak więc, książka ta

komponowała się sama; pisząc uczyłem się, rozszerzałem swoje horyzonty, zadawałem sobie pytania, rzucałem przypuszczenia — czasem z umysłu dość awanturnicze; brałem w rachubę głosy, jakie padały z powodu moich artykułów. Że rozważania te przybierały nieraz zabarwienie polemiczne, trudno się dziwić; jestem przekonany, że — w perspektywie nowej rzeczywistości — cała nasza literatura krytyczna, — stosunek jej do przeszłości, jej miary życiowe, estetyczne i moralne, — oczekują gruntownej rewizji. Pod tym względem, „obrachunki" niniejsze łączą się z mojemi dawniejszemi książkami, jak *Bronzownicy*, *Ludzie żywi*, i inne.

Warszawa, październik 1934.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

CZĘŚĆ PIERWSZA: PRZY BIURKU

I. OBRACHUNKI FREDROWSKIE.

Od dość dawna oblega mnie potrzeba uporządkowania sobie własnych pojęć o Fredrze. Długi czas Fredro był dla mnie zjawiskiem prostem, jak coś co się zna i kocha od dziecka. Umiałem go na pamięć, zanim zacząłem myśleć. Do komedyj t. zw. pośmiertnych nie miałem nigdy tego sentymentu, może dlatego, że poznałem je znacznie później. Te pierwsze, od *Nowego don Kiszota* do *Zemsty,* wyczytywałem zwłaszcza na wsi, gdzie spędzałem wakacje, a gdzie bibljoteka, bogatsza zapewne w dzieła rolnicze, z beletrystyki, oprócz kolekcji starych *Kalendarzy Czecha*, zawierała bardzo niewiele: owe pięć tomów Fredry i *Ramotki* Wilkońskiego były oazą na pustyni. Wydanie Fredry było stare; niektóre sceny czyjś ołówek opatrzył krzyżykami: mam wrażenie, że to były sceny, których pannom — Anielom i Klarom poprzedniej generacji — nie wolno było czytać. Ufano ich lojalności.

Nasiąkałem tedy Fredrą w atmosferze bardzo jeszcze

bliskiej jego komedji. Szczątki typów fredrowskich mogłem oglądać w klanie bliższych i dalszych wujów i ciotek. Ileż ich dostarczała bodaj sama obficie rozrodzona a tak wyrazista familja Dąmbskich (przez *ą* i *m*, koniecznie!). Sławna była w całej Polsce ówczesnej anegdota o owej pani Woźniakowskiej, która, na audjencji u papieża, obawiając się widać, że samo to nazwisko nie dość określi Ojcu Świętemu jej istotną pozycję na drabinie społecznej, dodała przy prezentacji z naciskiem: „*née Dąmbska*”, na co papież miał gwizdnąć przeciągle „fiu, fiu!” i unieść się lekko z tronu. Ta druga część anegdoty jest zapewne zmyślona, ale pierwsza, o ile pamiętam tę ciocię, wydaje mi się zupełnie prawdopodobna. To była fredrowska niewiasta. „Kasztelanowa, co nie miała kasztelana”, mawiał o niej mój ojciec, który z temperamentu był znowuż dla mnie wcieleniem Cześnika Raptusiewicza, gdyby Cześnik Raptusiewicz został kompozytorem oper i dyrektorem konserwatorjum muzycznego.

Niebawem objawił mi się Fredro przez teatr. Pamiętam Modrzejewską (byłem wówczas dzieckiem, a ona babką), jako Anielę, z dwoma warkoczami blond prawie do ziemi. O stylowych fryzurach wówczas się nie śniło, grano *Śluby panieńskie* jak zwykłą salonową komedję. Potem, z Tadeuszem Pawlikowskim, wielka, sensacyjna inowacja: Fredro stylowy, *Śluby* — empirowe! Potem skolei Fredro „*dix-huit-centtrente*”: panny w olbrzymich kokach (zapewne bardzo wiernych, ale fatalnie deformujących kobietę), Gucio kręcący kuperkiem i obnoszący swoje rajtroczki niby na pokazie mód dawnych. Potem zaczęła się

era *celebry*: siedemdziesięciopięciolecie *Ślubów*[1], stulecie *Geldhaba* etc., spektakle uroczyste, poprzedzane odczytami. Uff! Doszło do tego, że *Damy i huzary* stroił w Warszawskim Teatrze Narodowym najautentyczniej do ostatniego guzika specjalista od mundurologji napoleońskiej, zapominając tylko o tem jednem, że żaden major huzarów, w czasie starokawalerskich wywczasów na wsi, nie ubiera się sam dla siebie w opięty mundur galowy od rana. Widziałem większe dziwy: *Zemstę*, w której, zanim Cześnik siądzie do polewki, przesuwa się przez scenę ksiądz wracający z kielichem św. od ołtarza z zamkowej kaplicy: zdobycz inscenizacyjna świątobliwego Osterwy. I wreszcie, jakby przez reakcję na te uroczyste figle — na które publiczność odpowiadała dyskretnem ziewaniem, często nieobecnością, — buchnął gdzieś na Powiślu szeroki śmiech Fredry „odbronzowanego" — jak go nazwał Jaracz: Fredro zgroteskowany, odszlachcony potrosze, ale młody, rozbawiony sam sobą, po dawnemu wesoły. (Oj, daliż mu za to przysięgli fredrologowie!).

Tak więc, obszedłem cały krąg scenicznych inkarnacyj Fredry; doświadczenie nie do pogardzenia. Nawet fredrologom zdałoby się czasem zachodzić do teatru na Fredrę: nie szukaliby może nieraz tak daleko tego, co jest blisko. I tak naprzykład, odczytując sobie *Dożywocie* i zaglądając pilnie do komentarza (zawsze lubię się czegoś nauczyć), znalazłem następujące objaśnienie tego, że Łatka, w scenie 4 aktu II, „wstrząsa się i spluwa": — „*Spluwa* (objaśnia z powagą uczony komentator) — bo mu się nie powiodło w interesie, odżegnywa się przez to od

nieszczęścia: zabieg zabobonny, przejęty prawdopodobnie od Żydów, z którymi pozostawał w interesach".

Otóż każdy, kto bodaj raz widział Solskiego jako Łatkę, ma tę scenę tak żywo w pamięci, iż wie bez wszelkiego komentarza, że Łatka „wstrząsa się i spluwa" poprostu dlatego, że przed chwilą... wypił flaszkę lekarstwa przeznaczonego dla Leona, a to aby dowieść targującemu dożywocie Twardoszowi, że to jest „limonada".

Drobiazg, ale symboliczny. Ileż takich „splunięć" wątpliwej celności — możnaby powiedzieć „śliną w płot" — spotkamy w naszej fredrologji!

Wśród tego, zetknąłem się z Fredrą jeszcze w innym charakterze: jako krytyk teatralny. Nie jestem czułostkowy, ale wyznaję, że ze wzruszeniem brałem pióro do ręki, aby, jako młody recenzent (a stary koń), pisać pierwszy raz o Nim.

Dziś, kiedy przeglądam te swoje krakowskie recenzje fredrowskie, widzę, że utrzymane są w tonie dość konwencjonalnym. Widocznie trudno jest o bezpośrednie spojrzenie na coś, z czem się jest tak zżytym. Ale już w kilka lat potem, pisząc powtórnie o *Zemście* w Warszawie, popatrzałem na nią — wpółżartem, oczywiście — z punktu widzenia... murarza, który naprawiał mur graniczny. I potem, ilekroć przyszło mi pisać o Fredrze, czułem, że mój stosunek do każdej komedji wciąż się zmienia; że wrażenia artystyczne — o ile mają być szczere — nigdy nie są czemś stałem, ale przeciwnie wciąż barwią się innym odcieniem, zależnym od okoliczności, od chwili, od ubocznych refleksyj wreszcie, jakie się snują dokoła samego tekstu

dzieła. Uderzały mnie naraz rzeczy, których, czytając kilkadziesiąt razy dany utwór, nigdy nie zauważyłem... To pewna, że recenzent teatralny, kiedy mu przyjdzie pisać kilka razy o tej samej sztuce, a nie chce klepać komunałów, ma oko rysia, wzrok sędziego śledczego! Nie chcę się chwalić, ale ja pierwszy *(jaaa pieeerwszy...)* zdenuncjowałem szantaż, jakiego wielce honorowy major dopuszcza się na Geldhabie („Myślisz, że po tym kroku zapomną w Warszawie — tę mąkę... hm?... ten owies w ostatniej przystawie, — co to zgniły... rozumiesz?"). Niby że, jeżeli Geldhab odda szlachetnemu Lubomirowi córkę i posag zarobiony na... zgniłym owsie, wówczas major wróci mu swój szacunek; w przeciwnym razie może być źle...

Skoro jesteśmy przy Geldhabie, nasuwa mi się jeszcze jedno. Uderza mnie, jak często nasza fredrologja czyta w tekście to czego w nim niema, a nie widzi tego co stoi jak wół. Długo naprzykład toczyła się dyskusja o to, czy Geldhab jest Żydem. Prof. Kucharski uważa go za przybysza-Niemca, sądząc, iż Geldhab-Żyd byłby w owej epoce anachronizmem; zaciętym zwolennikiem żydostwa Geldhaba, akcentowanego z pewną „endecką" animozją, jest prof. Chrzanowski. Ale nikt, o ile mi się zdaje, nie zwrócił uwagi na to, co mówi wyraźnie tekst; że Geldhaba łączyła stara przyjaźń z ojcem Lubomira i że związek z Florą był przedmiotem dawnych rodzinnych układów. Istotnie, w tem świetle, trudne do przyjęcia jest, aby Geldhab mógł być Żydem; ale co myśleć wogóle o tej serdecznej przyjaźni starego szlachcica z figurą tak oczywiście kryminalną i łajdacką, jaką odsłania nam autor

w Gelhabie?

Fredro napewno o tem nie pomyślał; i ja, jeżeli notuję te rysy, to nie dlatego aby dokuczyć majorowi, Lubomirowi, ani, broń Boże, Fredrze; ale dlatego, że wydają mi się dość znamiennym przykładem owego *daltonizmu moralnego*, którego tyle przykładów można odszukać i w naszych dzisiejszych komedjach. Okazuje się, że ten symptom ma arcypolski i szlachecki rodowód i bardzo czcigodne tradycje[2].

Wśród tego wszystkiego, długi czas pozostałem niewinny jak zwierzęta w Raju: nie ukąsiłem owocu z drzewa świadomości; nie wiedziałem, co to „naukowe podejście“ do Fredry. Realizowałem też, bez szczególnych intencyj zresztą, ten ideał, który przyświeca — w teorji — niektórym badaczom literatury. „Nic nas nie obchodzi człowiek i jego przygody, — powiadają tacy puryści, — obchodzi nas tylko dzieło“. Jeżeli gdzie, to — zdawałoby się — wobec Fredry koncepcja taka powinnaby być usprawiedliwiona: czyż te rozkoszne komedje nie mówią same za siebie, czyż autor nie dał w nich wszystkiego bez reszty, czyż potrzebujemy zaglądać za ich kulisy? A jednak okazuje się, że nawet tak objektywna, tak przejrzysta twórczość może się okazać splotem zagadek, o których rozwiązanie trzeba pytać — często napróżno — samego autora.

Pierwszem mojem zetknięciem z fredrologją było, kiedy przed premierą *Pana Jowialskiego* zapoznałem się z ożywczą, ale tyle słusznych sprzeciwów prowokującą pracą p. Kucharskiego o tej sztuce. Ani się obejrzałem, jak

recenzja moja stała się kontrowersją (patrz *Część Druga)*. Od tej pory, nie miałem już spokoju: oblegał mnie problem Fredry.

Przebyłem tedy i tu całą drogę: od bezwiednego nasiąkania czarem poezji fredrowskiej, poprzez doznania widza i refleksje krytyka, aż do „życia świadomego“ człowieka, który, nękany *kompleksem Fredry*, przeczytał wkońcu niemal wszystko to, co u nas w tym przedmiocie napisano. I wreszcie, z zakotłowaną głową i szumem w uszach, napotkawszy w któremś z wydawnictw portret Fredry, wpatrzyłem się w niego bezradnie, jakby chcąc z tych czcigodnych rysów wyczytać ostateczne słowo tajemnicy.

I uderzyło mnie znaczenie ikonografji dla legendy pisarza; rola, jaką obraz odgrywa w ustosunkowaniu się doń publiczności. Fredro, jak wiadomo, dożył późnych lat, które stały się jego apoteozą; jakoż, mimo że istnieją inne jego, wcześniejsze wizerunki, utrwalono — jak zwykle zresztą bywa — obraz jego taki, jakim był na schyłku. Nikt prawie z publiczności nie widzi Fredry innym niż jako starca; zwłaszcza, że zaczęto mówić „stary Fredro“ dla odróżnienia od syna, też komedjopisarza. Długi zmierzch rzucił na jego postać cień jakiejś niewczesnej powagi. Dopiero daty (ale któż o nich myśli?) przypominają nam, że *Geldhaba* machnął chłopiec dwudziestopięcioletni, że *Męża i żonę* napisał Fredro nie mając lat trzydziestu. A nawet — skoro już trzeba o tem wspomnieć — że słynne sprośne *inedyty* Fredry, długo obiegające w odpisach między młodzieżą (znam je tylko z widzenia, bo nie jestem w stanie czytać

pornografji), nie są produktem starczej lubieżności, ale raczej wybrykiem ułańskiego humoru lub lwowskich wywczasów młodego ex-kapitana. Czy nie zanadto zapominają o tych inedytach ci, którzy trzydziestoletniego niespełna autora *Męża i żony* stylizują na surowego i karcącego moralistę? Jeszcze Stanisław Tarnowski, tak bliski epoce fredrowskiej, uważa tę komedję — to arcydzieło — za „mało budującą“; Chmielowski za lekkomyślną i amoralną; dziś, gdyby uwierzyć niektórym jej komentatorom, możnaby w niej ujrzeć niemal kazanie Skargi.

„Wtenczas tu Fredry chodzili na głowach i nie można było się nigdzie obrócić, aby się nie natknąć na Fredrę. Trzeba się było chować przed nimi, bo i z ołtarza byliby zdjęli, a do tego jeszcze i takie wiersze pisali, że nawet starszym uszy od nich trzeszczały“... tak mówiła Zygmuntowi Kaczkowskiemu o owych lwowskich czasach „pewna starsza matrona“.

Za mało się rozmawia ze starszemi matronami; przez co przepada mnóstwo bezcennych wiadomości. W gruncie, o Fredrze wiemy bardzo mało; a złożyły się na to różne przyczyny. Zawsze był raczej zamknięty w sobie, zanim nawet ku starości stał się zdecydowanym odludkiem i mizantropem. Nie miał mamy, jak Słowacki; nie miał muz-kochanek ani tuzina przyjaciół, jak Krasiński; przez co pozbawieni jesteśmy owych listów, które bywają dziennikiem życia poety. W egzystencji jego jest tylko jedna kobieta, ta, która została jego żoną; a listy jakie wymienili, zniszczyli za obopólną zgodą, aby się nie

dostały w świętokradzkie ręce. Dumny karmazyn, który nigdy nie zgodził się być literatem, i po śmierci zachował dystans do krytyczno-literackiego plebsu.

A przytem, zważmy ten paradoks. Im dłużej artysta żyje, tem mniej się o nim wie. Pisane ślady pierwszych okresów jego życia niszczeją, rozpraszają się; towarzysze jego młodości i lat męskich wykruszają się, zstępują przed nim do grobu, nie dając świadectwa swoim wspomnieniom o wielkim człowieku, bo — o żyjących się nie mówi. Fakt życia pisarza nakłada niewinnym nawet niedyskrecjom pieczęć milczenia. A kiedy umiera, już nie ma kto o nim mówić, chyba o takim jakim był na schyłku. To jest też jeden z powodów, dla którego Fredro został „starym Fredrą“.

A oto przykład, jak niepewne są wiadomości nawet o rzeczach konkretnych, mających związek z jego zawodem pisarskim. Mam na myśli stosunek Fredry do teatru. Szwagier jego, Ludwik Jabłonowski, w znanym ustępie z pamiętników swoich, powiada wręcz, że „komedje Fredry pisane były dla aktorów, oni je sami w myśli autora poczęli, oni zarysy działających osób nakreślili, oni dali mu swoje pojęcia o sztuce i znajomość tajemnic sceny. On w odwet dał ciało ich myślom, w lepszego towarzystwa odział go szaty i ożywił go swym dowcipem, a to podwójne życie, spłynąwszy się w jedną całość, utworzyło piękne dzieło sztuki. We wszystkich jego komedjach, główne role, to nie żadne urojone osobistości, ale Benza, Nowakowski, Kamińska”... etc. Nawet gdyby potrącić tu znaczny procent przesady, pozostałoby wielce prawdopodobne świadectwo

bliskiego i bardzo naturalnego współżycia urodzonego komedjopisarza z teatrem. Zwłaszcza że ów autor był „złotym młodzieńcem“, a gdzież miała złota młodzież ciągnąć do kulis teatru, jak nie w tym Lwowie, tak ubogim podówczas w rozrywki, zwłaszcza iż popierać teatr polski było patrjotycznym obowiązkiem? Toż samo mniejwięcej powiada Zawadzki *(Literatura w Galicji*, 1878), który nie mógł chyba znać tych pamiętników, a który zaświadcza, że Fredro „pisał swe komedje umyślnie dla sceny lwowskiej i mocno się przedstawieniem ich interesował. Sam dawał wskazówki artystom i z nimi przeprowadzał próby, a nawet, pisząc swe sztuki, miał wzgląd na szczególne własności talentu aktora“... Natomiast Chłędowski (1880) — a to samo niemal mówi i Schnür Pepłowski — powiada, że „Fredro nigdy nie zajrzał za kulisy, nie instruował aktorów, nie szedł na przedstawienie“, zgodnie z samym synem Fredry, który też mówi, że „ojciec nie zajmował się wcale przedstawieniem swoich komedyj, na próbach lub przedstawieniach rzadko lub wcale nie bywał“.

Co syn, to nie szwagier; ta ostatnia wersja zwyciężyła, zwłaszcza że jest na rękę modnej a ryzykownej tezie o fałszywej (stale, od stu lat!!) interpretacji *Pana Jowialskiego*. Jak w istocie było, któż dziś dojdzie; — ale dziw, że nikomu nie przychodzi na myśl, iż obie te wersje mogą być w równej mierze prawdziwe, tylko każda w odniesieniu do innego okresu. Wszak młody Fredro mógł pamiętać ojca dopiero wówczas, kiedy autor *Zemsty* już poniechał pisania komedyj i zaciął się w milczeniu; wówczas naturalne jest, że odsunął się i od teatru, z którym

dawniej, w dobie bujnej twórczości, mógł mieć ściślejszy kontakt. To przykład, jak delikatną rzeczą jest spożytkowanie nawet najwiarogodniejszych świadectw i ile bywa w tem dowolności. Procesy w historji literatury bywają prowadzone nie mniej tendencyjnie niż czasem sprawy sądowe.

I oto, tuż obok, niepokoi nas nowy pytajnik. Można mówić o tej sprawie, skoro mówią o niej wszyscy pisząc o Fredrze, i skoro on sam zwierzył się nam pośrednio ze swoich uczuć, dając bohaterkom sześciu zrzędu komedyj imię *Zofiji*. Można mówić wreszcie dlatego, że Fredro-pisarz zyskuje na tej niedyskrecji: słabsze nawet jego utwory, jak *Przyjaciele*, nabierają wyrazu, kiedy wiemy, ile własnych bólów, nadziei, niepewności, ile rozterek własnego serca włożył w ich sceny miłosne. Mówię tutaj — jak każdy zgaduje — o uczuciach jego do młodziutkiej w chwili poznania Zofji Skarbkowej, która, po jedenastu latach wytrwałej i podzielanej miłości, miała zostać ukochaną żoną poety. (Hrabia Skarbek był jednym z najbogatszych magnatów Galicji; Zofja, wydana piętnastoletniem dzieckiem za tego znacznie starszego od niej człowieka, po kilku latach nieszczęśliwego pożycia wróciła do rodziców). Te jedenastoletnie konkury były dramatem i goryczą życia Fredry; cierpi, szaleje, myśli o samobójstwie; na długie okresy milknie, zagrzebuje się na wsi.

Cała ta sprawa, to jest bardzo ciekawy dokument obyczajowy. Jedenaście lat trwa beznadziejna miłość dwojga młodych, wolnych ostatecznie, i pod względem

materjalnym conajmniej dobrze uposażonych ludzi, którzy nie mogą się połączyć! I przeszkodą nie były tu względy moralne ani religijne, bo te w ówczesnym wielkim świecie Galicji nie były zbyt silne (charakterystyczne jest, że o „rozwodzie kościelnym“ mówi się tu zupełnie potocznie, jak o czemś zależnem wyłącznie od decyzji i od hojności rodziny); ale jakiś przemożny konwenans, jakieś familijne kombinacje czy spekulacje. „Miłość do Skarbkowej stanęła na martwym punkcie. Wobec stanowczego oporu starszych, niepodobna było nawet marzyć o wszczęciu kroków rozwodowych, choć do takiego rozwiązania skłaniał się ten, kto miał najwięcej do powiedzenia w tej sprawie — hrabia Skarbek“. (Kucharski, *Życiorys literacki Fredry)*.

Wyznaję, że to, co biograf Fredry przyjmuje jako rzecz naturalną, mnie wydaje się mniej naturalne. Jeżeli sobie uprzytomnimy, że nasz ex-kapitan miał w owej chwili (1824) lat trzydzieści jeden, a młoda „separatka“ lat dwadzieścia kilka, nie bardzo widzimy, co tu mieli starsi do gadania? Ta uległość — i to już po pięcioletniej męce i próbie — wydaje się conajmniej dziwna. I Fredro, z woli ojca, jedzie, jak sam opowiada, do Florencji, aby, za pośrednictwem braterstwa, starać się o nieznajomą księżniczkę rosyjską... Dawniej młodzież „w boju dziarska, — prym dawała starszym w radzie” — powiada Fredro (zdaje się bez ironji) ustami Cześnika w *Zemście*. I oto, mało brakowało, aby, z rady starszych, w boju dziarski kapitan (czy nawet major) Oleś Fredro ożenił się z niekochaną Rosjanką, tracąc na zawsze i unieszczęśliwiając tę, która miała mu być przez pół wieku najlepszą

towarzyszką życia. Nie osłabiło to w niczem jego czci i miłości do ojca, ani też wiary w ojcowski rozum...

Wkońcu stałość zakochanej pary przemogła, starsi „dali na rozwód“, tak jak się daje na zapowiedzi, i rzecz zakończyła się po bożemu.

Ta zadziwiająca uległość Fredry wobec imperatywów konwenansu, wobec tej błazeńskiej parodji patrjarchalizmu, interesuje nas zwłaszcza o tyle, że tę samą potulność, ten sam patrjarchalizm wątpliwej próby odnajdziemy w jego utworach. Wszechentuzjastyczni komentatorzy każą nam podziwiać „męską wolę” Gustawa w *Ślubach panieńskich*; ależ ta męska wola ma do zwalczenia ledwie jakiś cień dziecinnych przeszkód i rozwija się tam, gdzie dwie rodziny już się porozumiały, a zwłaszcza z pewnością sprawdziły hipotekę...

Ta rzecz sięga głębiej, i zwraca naszą uwagę na to, czego nasi fredrologowie, gubiąc się w powierzchownych analogjach i reminiscencjach molierowskich, przeważnie nie spostrzegają: mianowicie, że komedja Fredry, z ducha swego jest raczej antytezą Moliera; w przeciwieństwie do rewolucyjnej pod tyloma względami komedji Moliera, jest zasadniczo konserwatywna, a conajmniej straszliwie nieśmiała... Faktem jest, że wszelka komedja w wielkim stylu zawsze patrzy naprzód, burzy stare formy, toruje drogę nowym; komedja konserwatywna, jaką jest komedja Fredry, jest unikatem (powrócę jeszcze do tego punktu), jest poniekąd anomalją. Bawi się z cudownym artyzmem śmiesznościami lub wadami ludzi, czasem je zlekka karci; ale nie walczy o nic, niczego nie wali w gruz, niczemu nie

uprząta drogi; przeciwnie, raczej z czułością ogląda się w przeszłość. To jest sobie komedja pańska. I kto wie, czy nie tu jest jedna z przyczyn rozdźwięku, jaki, mimo sukcesów teatralnych Fredry istniał między nim a jego epoką, przynajmniej co się tyczy demokratycznie i rewolucyjnie nastrojonej krytyki. Dziś, obchodzi nas tylko artyzm Fredry, niezrównana plastyka jego wizji, a obyczaje sprzed lat stu ani nas grzeją ani ziębią; ale inaczej patrzyli ci, dla których to były komedje współczesne i którzy czuli się w prawie zadawać autorowi pytanie: co nam przynosisz, co dajesz, czego żądasz, o co walczysz?

Rozdźwięk ten, który jakoby stał się przyczyną zamilknięcia Fredry, sprowadza nas do niezmiernie interesującego a niedość wyjaśnionego momentu jego biografji duchowej. Cała ta historja „złamania pióra“; cóż za awantura, jedyna w literaturze! *harakiri*, popełnione przez autora, aby ukarać krytyka. To zemsta, godna rejenta Milczka: czterdzieści lat, w obliczu rozżalonego narodu, milczeniem swojem trzymać pod pręgierzem biednego Goszczyńskiego, który dotrwał, jako objekt tej zemsty, na stanowisku do końca, bo umarł prawie równocześnie z Fredrą. Oczywiście jeżeli mamy wierzyć, że przyczyną zamilknięcia Fredry był ów nieszczęsny artykuł Goszczyńskiego, jak to w skrócie wszystkie podręczniki literatury do wierzenia podają. Ja osobiście mam wątpliwości. Przeczytałem ów artykuł: trudno w nim dziś dojrzeć czegoś takiego, coby mogło sprawić aż tak złowrogie skutki. Przedewszystkiem, ów najcięższy zarzut „niepolskości“ był tu zbyt hojnie rozdzielony, aby mógł być

aż tak bolesny. Przyznając np. zasługi Mickiewiczowi, Goszczyński „nie może go nazwać najoryginalniejszym z polskich poetów i narodowym w ścisłem znaczeniu tego słowa“. Poezje jego są „tak polskie, jak frak uszyty z polskiego sukna wedle zagranicznych żurnalów“; Mickiewicz idzie „ubitą drogą cudzoziemczyzny“. Słowackiego też nie uważa Goszczyński za „oryginalnego i narodowego pisarza“. Przeciwstawia natomiast tym poetom — Tymka Padurę; z czego wynika, iż dla Goszczyńskiego polska literatura byłaby dopiero wówczas polską, gdyby została... ukraińską. Taki artykuł nie powinien był chyba aż tak zranić wielbionego przez publiczność pisarza. Ale atak ten nie był odosobniony. Obok Goszczyńskiego wyruszył Pol, który, choć umiarkowańszy, mieni Fredrę „reprezentantem francuszczyzny, malownikiem salonów“. Zważmy: dziś takie *Śluby panieńskie* każą nam czcić jako komedję „narodową”, do Gucia i jego obcisłych spodni modlić się niemal jak do polskiego świątka; ale dla współczesnych to była komedja salonowa, jakieś flersowskie *Miłość czuwa* — grane na pobojowisku... Bo straszliwa była ta epoka, w której, ze spokojnym nietaktem geniuszu, wyszczerzył zdrowe zęby śmiech Fredry: epoka nastroszona szubienicami, brzemienna klęskami, rewolucjami, rozrachunkami z przeszłością. Dawajże *Śluby panieńskie* Belwederczykom, którzy znali — inne śluby! A w czem najbardziej krwawa ironia, to że sam autor tej uroczej komedji był junakiem nad junaki, żołnierzem bez skazy, bohaterem spod Moskwy i spod Lipska; nic nie pomaga, wszyscy odsyłają go do salonów. „Wierszowane

obrazki ckliwego życia wielkiego świata, bez krytyki na jego słabe strony“; — „ani wyższej idei, ani głębszego pojęcia charakterów, ani dowcipu niema“... pisze o Fredrze, w swoim *Zarysie piśmiennictwa*, młody Edward Dembowski. Tego kasztelanica-demokratę, gotującego się chwycić nóż w zęby przeciw szlachcie, musiał mierzić szlachecki *konformizm* Fredry. To pisał Dembowski w r. 1845; ale przypadkowo zajrzałem do *Historji literatury* Juljana Bartoszewicza z r. 1860, przedrukowanej przez syna jego Kazimierza w roku 1877: dziwne rzeczy tam wyczytałem! Powtórzywszy mniejwięcej najdotkliwsze dawne krytyki („Przyjaciele mówią, że Fredro doskonale maluje salony... Ale przeciwnicy, i ci mają tutaj daleko więcej słuszności po sobie, utrzymują, że wiersz gładki nie stanowi poezji, że płynny jak woda ma także i smak wody“ etc.), autor dodaje jeszcze od siebie, że „barwa francuska, a bez oryginalności... niema natury... nie świat, nie życie, ale figury jakieś parawanowe... U Fredry (pisze dalej) gorzej jeszcze jak w starym Zabłockim. Istota komedji jego w tem, że kobiety przebierają się za mężczyzn, mężczyźni za kobiety, panny ślubują sobie nigdy nie iść za mąż, że mąż zazdrosny udaje kogoś obcego, lokaje i subretki jak niegdyś w komedjach francuskich. Polskości mało. Ożywił się nieco Fredro pod tym względem w ostatnich sztukach, w *Zemście*, w *Ciotuni* i w *Dożywociu*; dowcipu tu znacznie więcej, ale to wszystko świat niepolski, pomimo nazwisk i pomimo kilku rysów zdjętych trafnie a przypadkiem z dawnego życia narodu“...

A zważmy, że Bartoszewicz pisze to w dwadzieścia pięć

lat po ataku Goszczyńskiego i po zamilknięciu Fredry, i że to nie jest jakiś pamflet, ale podręcznik literatury, z natury rzeczy formujący sądy — z rozwagą i namysłem!

Ale już wstaje mściciel. Pomści niebawem — szkoda, że tak niezręcznie! — Fredrę Lucjan Siemieński, kiedy (1877) oddając hołd świeżo zmarłemu poecie i wyliczając nieśmiertelne figury fredrowskie, zamyka ich szereg, mówiąc, że „Twardosz, Łatka, Smakosz nie zestarzeli się, bo ich kuł z żywiołów swego narodu“. Smakosz... wykuty... i to z żywiołów narodu...! Tem wiekopomnem zdaniem Lucjan Siemeński zapoczątkuje nowy kurs fredrologiczny. Bo tak już było przeznaczone, aby dokoła nazwiska Fredry skupiły się wszystkie największe banialuki, jakie kiedykolwiek kołysały ucho Polaków słodkim dźwiękiem mowy ojczystej.

1. ↑ Z którego okazji ówczesny krytyk krakowski, później dyrektor teatru, T. Trzciński, pisał: „Zapomnienie w teatrze, zapomnienie w literaturze, a potem sam czas, oddalający nas coraz bardziej od epoki malowanej przez Fredrę, od jej warunków życia i jej kultury — dokonały dzieła zniszczenia. Narazie teatr fredrowski tak jakby już nie istniał...”

   A z Warszawy odpowiadał mu grobowo w kilkanaście lat potem (1923) p. Lorentowicz: „Tradycja komedji fredrowskiej zagasła na scenach polskich już od dłuższego szeregu lat. Tu i ówdzie czyniono sporadyczne próby „wznowień”, ale wynik

kasowy był tak katastrofalny, że komedje fredrowskie poczęto traktować jako pewną konieczność kulturalną, jako widowiska zgóry skazane na żywot krótki i grywane jedynie dla honoru domu. Aktorzy podejmowali się niechętnie ról w sztukach fredrowskich, publiczność zaraziła się również niewiarą w takie widowiska, i w końcu zepchnięto Fredrę do szkół wszelakich, gdzie profesorowie wadliwą metodą pracy obrzydzali go ostatecznie młodym czytelnikom...”

Wynika stąd, że celebrowanie niekoniecznie wyszło Fredrze na zdrowie...

2. ↑ Por. mój szkic p. t. *Robak wojskowy i cywilny.* Wiadomości Literackie № 563.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

II. MILCZENIE FREDRY.

Zaznaczyłem w poprzednim rozdziale istotę rozdźwięku między Fredrą i jego epoką, a przynajmniej pewnemi grupami społecznemi. Rozdźwięk ten był — jak wspomniałem — głębszy, niż się potocznie sądzi; głośny artykuł Goszczyńskiego, któremu przypisują zamilknięcie Fredry, jest tu raczej symbolem: nieporozumienie było bardziej powszechne i ciągnęło się długo. Kaczkowski, tak bliski Fredrze i jego sferze, notuje w swoim pamiętniku, że niejeden z tych zarzutów, zwłaszcza tak dziwny dziś dla nas zarzut braku polskości, „tak się z czasem rozszerzył, że jeszcze w czterdzieści lat potem przeszedł prawie do wszystkich encyklopedyj polskich“. Istotnie, uderzające jest, jak długo trwa ten chłód w stosunku do Fredry: zajrzałem do encyklopedji Orgelbranda z r. 1899, gdzie wyczytałem, że „*Zemsta* sili się być wyższą komedją, ale grzeszy niezgodnością charakterów i sytuacyj“, że Fredro na społeczność naszą „patrzy z salonu, że figury jego nie dochodzą miary typów“. Wkońcu, przyznaje autor artykuliku dość kwaśno, że „bądźcobądź, zasłużył Fredro na miano ojca komedji polskiej“.

Kaczkowski uważa atak Goszczyńskiego raczej za zbiorowy objaw ówczesnej propagandy demokratycznej niż za wyraz indywidualnej krytyki; i tak też brał rzecz Fredro, jeżeli sądzić z jego odezwania się do Kaczkowskiego w tej

mierze. Była to — na innej płaszczyźnie i w innych rozmiarach — rozgrywka między Polską „nową“ a Polską szlachecką, dość bliska tej, jaka się stoczyła później między Słowackim a Krasińskim. Albo, jeżeli w innej epoce szukać analogji, było w tem coś z antysienkiewiczowskiej kampanji Brzozowskiego.

Rozdźwięki te są bardzo interesujące dla nas i dziś. Nie są zgoła sporem jedynie historycznym. Bo sprawa Fredry daleka jest jeszcze od załatwienia: oficjalna apoteoza nie rozstrzygnęła wielu wątpliwości, nie zażegnała wielu nurtujących niechęci. Widzimy w ostatnich czasach nowe rozbieżności w jego wykładzie; widzimy jakby chęć rzucenia mostów pomiędzy Fredrą a ogółem. Jedni, jakgdyby mszcząc dawne krzywdy poety, wielbią w nim polskość, polskość i do znudzenia polskość, utożsamiając ją ze szlachetczyzną; inni uważają za potrzebne „pogłębiać“ Fredrę, suflując mu rzeczy swojego pomysłu.

Te dzisiejsze nieporozumienia z Fredrą wiążą się ze światem, którego odbiciem jest jego dzieło. Są tacy, którzy lubią w nim wszystko: i jego sztukę i jego świat; ci są szczęśliwi, mają dużo przyjemności; są inni, którzy kochają jego sztukę *mimo jego świata*. Ten materjał, z którego poeta tworzył, budzi bardzo różne uczucia: sympatji i rozczulenia, albo też niechęci i obcości. Dla jednych jest *samą Polską*, dla drugich przeważnie kupą durniów. Stosunek Fredry do życia jest dla jednych ujmujący i miły, dla drugich sobkowski i ciasny. Bo kwestja szlachetczyzny w Polsce nie jest wcale kwestją wygasłą, ale przeciwnie nader żywą; dla jednych kontusz jest symbolem podniosłym, dla drugich

obrzydliwym. Stąd pewne usiłowania młodego teatru, który, chcąc Fredrę zbliżyć do swojej publiczności, zaczął od tego, aby go *odrealnić*.

Faktem jest, że dość osobliwy był kaprys losu, który nam zesłał tego demonka śmiechu w najbardziej ponurej dobie naszego życia narodowego. To nie ułatwiało mu karjery... Do tego zjawił się w epoce romantyzmu, którą cechował raczej gorzki skurcz ironji, niż otwarte wyszczerzenie zdrowych zębów. Fredro był przytem pierwszym genjuszem komicznym w kraju, gdzie w literaturze przywyknięto szukać, nawet w lepszych czasach, cokolwiek kaznodziejstwa. Jeżeli komedji przedfredrowskiej pozwolono w Polsce żyć, to dlatego może, że była mało komiczna a bardzo obywatelska, dydaktyczna. Artyzmu komedji samej w sobie niebardzo rozumiano, czego dowodem wzgardliwe milczenie Mochnackiego, albo Mickiewicza w stosunku do Fredry. To są zresztą rzeczy znane i nieraz mówione.

Ale uderza mnie jedno. Dziś, tryumf Fredry jest tak pełny, że jeśli się wspomina o atakach na niego, to raczej z politowaniem, bez rozważania w jakim stopniu mogły mieć one swoje racje. Stwierdza się ich niesprawiedliwość, nie dopuszczając faktu, że mogły to być nieporozumienia natury moralnej, spory o ideał życia. Odczytując świeżo komedje Fredry, zwłaszcza pierwsze, robiłem sobie razporaz takie inspekcje: jakby się to lub owo mogło przedstawiać oczom ówczesnego młodego człowieka, żyjącego tętnem chwili, z głową pełną palących zagadnień narodowych i społecznych. Tak biorąc, łatwiej zrozumie się

niechęć takiego np. Dembowskiego. Najbardziej uderzyło mnie to, kiedy czytałem *Cudzoziemczyznę:* dlatego właśnie, że jest to jedna z niewielu komedyj Fredry, którąby można nazwać społeczną, w której poeta maluje wady społeczne i chce je poprawiać, jedną z niewielu mających znamię dydaktyzmu. Bo Fredro dydaktyzmu — na szczęście — nie lubił[1].

W tej komedji możnaby wyróżnić niejako dwie odrębne fizjognomje: jedna, jaką zachowała dla wnuków, druga, jaką pokazywała współczesnym. Pierwsza, to kilka doskonałych przysłowiowych powiedzeń, jak owo „czy polem czy lasem, — miło angielską milą przejechać się czasem", i klasyczne opowiadanie Radosta o „kursach" od bramy do arendy, przy których ciotka, co „miała głos jak tuba", była na starcie, i niemniej klasyczne rozkoszowanie się Radosta dźwiękiem obcych języków, łgarstwa imć Etienne, i t. d. Pokazana na scenie gdzieś pod koniec ubiegłego stulecia, komedja ta brała jeszcze swoją apologją kontusza, który w czasach niewoli narzucił się jako symbol niepodległości. Reszta zyskała z czasem wdzięk wyblakłej ryciny; spraw między szlachetnym Zdzisławem a piękną *Zofiją* oddawna nikt nie brał życiowo.

Spójrzmy teraz oczami fredrowskich widzów, dla których sztuka ta nie była starym sztychem ale współczesną komedją satyryczną, smagającą pewne wady, aby im przeciwstawić pozytywne wartości. Cóż tam ujrzeli? — Starego durnia we fraku, który wkońcu przebiera się w kontusz z karabelą, co ma oznaczać tryumf zdrowia moralnego. Więc powrót do szlachetczyzny — pytał widz

— ma być lekarstwem na wszystko? Sarmatyzm *à rebours?* Ba, i z jakich pobudek i w jakim tonie:

„Francuzy, Niemcy, Włochy i ci, ci, wyspiarze — wszyscy jutro precz pójdą, wszystkich wygnać każę“ — wołał Radost; najbardziej zaś złościł go Anglik, który „pisze i pisze bez miary, — a ja, monsie Fiurliurluk, ja chcę mieć talary!“.

W istocie, typ Radosta jest zabawny, ale dość mało nadający się do demonstrowania końcowego morału, że „co cudze djabła warte, a najlepsze swoje”. A cóż dopiero rzec o młodym mądrali, który koryguje ten aforyzm powiedzeniem: „Nie, wszyscy za granicę jedźmy na lat parę, — zbierajmy to co dobre, czy nowe czy stare“... Dla biednego studenta-demokraty, który z parteru przysłuchiwał się tej komedji, program w istocie dość trudny do ziszczenia. Fredro był tu naiwnie człowiekiem „swojej sfery“ — tej w lożach — i mówił wyłącznie do niej.

A zważmy, że ten cymbał Radost zażywa ojcowskiej powagi w domu i że córka tę jego powagę szanuje bardziej nawet niż on sam tego zdaje się wymagać, że wszelką decyzję o swoim losie, samochcąc, z pewną czcią, składa w ręce tej pociesznej figury. Przywodzi to na myśl ową uległość samego Fredry wobec spróchniałych autorytetów rodzinnych, na którą wskazałem w poprzednim rozdziale. A Zdzisław, ta „dodatnia“ figura w sztuce, wzór obywatela, który puszcza się na jakąś niemądrą sztuczkę aby wypróbować serce szesnastoletniej gąski, gotów zrezygnować ze swojej miłości i pozwolić aby jego ukochaną zaślubił frant i oszust, dlatego tylko, iż ów

kłamczuch Astolf zwierzył mu się z tego że kłamie i tem samem związał mu ręce przez *punt honoru.* (Streszczam krótko w przypuszczeniu, że czytelnik zna ową komedję). Cóż za formalistyka w pojęciu honoru; tak samo jak u Radosta, dla którego jedynym ważkim argumentem jest to, że dał słowo; to nic, że Zofja kocha innego; to nic, że tamten okazał się nicponiem; on dał słowo i słowa musi dotrzymać!

Czyż bardzo możemy się gorszyć, jeżeli komu z ówczesnych widzów sztuka ta, mierzona wartością myśli społecznej, do której zdradza pretensje, wydała się marna i płaska? Obawiam się, że gdybym był w owej epoce recenzentem, napisałbym dość jadowitą recenzję o tej *Cudzoziemczyźnie*, którą dziś mogę z czystem sumieniem bardzo lubić; — i miałbym rację wówczas, tak jak i dziś. Czy nie z tej komedji mogło się przyczepić do Fredry, że u Fredry „gorzej jak w Zabłockim“? No tak, bo gdy Zabłocki ośmieszał sarmatyzm, Fredro go niemal apoteozuje. Kontusz Radosta nie był dla premjerowych widzów rzewnem wspomnieniem przeszłości, ale rzeczą aż nadto im współczesną, liberją wstecznictwa, kołtuństwa. Ten fałszywy konwenans, który jest najwyższem prawem, to fałszywe i czcze pojęcie honoru, ta powaga starego cymbała dlatego że jest ojcem rodziny, słowem to wszystko co Fredro akceptuje, mogło się wydać gorsze od tego co ośmiesza.

Uderza w owej komedji to, co, poza kilkoma postaciami, powtarza się u Fredry zbyt często: mdłość typu młodej kobiety. Rzecz ciekawa, że ile razy Fredro da heroinie

swojej imię *Zofija*, zawsze jest w niej coś bladego, niedokrewnego, mimo że imię to daje umyślnie, przez pietyzm. Przyznam się, że nabrałem z tego niedobrych posądzeń co do pani Zofji primo voto Skarbkowej. Czy ona przypadkiem nie była gęś? Niestety, jest to przeszłość zbyt odległa, aby nawet drogą „rozmowy ze starszemi matronami“, można się było czegoś dowiedzieć w tej mierze. Choćby zresztą wiedziały, nie powiedzą. *„Nie uchodzi, nie uchodzi“*.

Uprzytomnijmyż sobie teraz epokę, na którą przypadł ów teatr: w dobie gdy romantyzm burzył twierdze klasycyzmu, gdy *Oda do młodości* wywracała w głowach, gdy wstrząsały ziemię rewolucje, gdy młodzież pochłaniała zakazaną literaturę, gdy wiały prądy z Europy a demokratyczne hasła pobudzały do rewizji przeszłości, — wówczas takie komedyjki jak *List*, jak *Nikt mnie nie zna*, takie komedje salonowe jak *Przyjaciele*, nie mogły nakarmić. *Odludki i poeta* znalazły więcej łaski w oczach romantycznej młodzieży, ale doprawdy, pan Edwin, kochanek panny Kapczanki, dość smutną minę miał w epoce gdy czytano *Dziady*. Trzeba przyznać, że Fredro piszący wierszem w najbardziej bohaterskiej epoce naszej poezji — niełatwe miał zadanie: przykładać zaś do niego własnej, swoistej miary jeszcze nie umiano.

Bo to samo co rzekłem o *Cudzoziemczyźnie* odnosi się i do innych utworów Fredry z owej epoki. Dla nas, mają wdzięk obrazków przeszłości, pozatem iż bawią świeżemi zawsze rysami dowcipu i humoru; ale spójrzmy na nie oczami współczesnych, którzy szukali w teatrze oddźwięku

własnych myśli i niepokojów. Co mogła im dać taka *Pierwsza lepsza*, z owym znudzonym paniczem, którego za jego głupstwo spotyka nagroda i którego wytrwale, aż do upokorzenia, kocha, niewiadomo za co, wartościowa kobieta? Wszystko to było w istocie potrosze „na miarę salonów“, i dlatego sądzę, że na komedjach tego „hrabiego, bawiącego się pisaniem komedyj”, loże biły brawo, ale demokratyczny parter musiał się zżymać. Że zaś takie arcydzieło jak *Mąż i żona* jest samo w sobie „narodowym czynem“, tego jeszcze nie rozumiano; ba, nie wszyscy komentatorzy rozumieją to do dziś, skoro uważają za potrzebne usprawiedliwiać ten utwór intencją kaznodziejską.

Taki musiał być stosunek do komedyj Fredry z owej pierwszej epoki, i wtedy musiał się wytworzyć ów sąd, którego nie zrewidowano dostatecznie wówczas, gdy nagle genjusz komedjowy Fredry trysnął utworami przerastającemi jeszcze znacznie jego poprzednią miarę. Sądzę, że na *Śluby panieńskie*, na *Zemstę*, patrzyli jego krytycy już z uprzedzeniem wytworzonem przez *Cudzoziemczyznę*, *Pierwszą lepszą*, i t. d. Takie formułki dość trudno bywa przemóc. Trzeba wreszcie przypomnieć tutaj, że gdy Goszczyński i Pol kreślili swoje znane sądy, najlepsze komedje Fredry nie ukazały się jeszcze w druku. Daremnie zjawiły się na scenie *Śluby, Dożywocie*, *Zemsta*. Fredrę okrzyknięto już „malownikiem salonów“.

Ale dziwując się temu, wciąż pamiętajmy o epoce: *Śluby panieńskie* w r. 1833 we Lwowie, kiedy Galicja pełna jest emigrantów, emisarjuszów, cała Polska pełna więźniów

politycznych, podminowana spiskami, kiedy nielegalna literatura zaspakaja głód duchowy! Czyż kto myślał wówczas kategorjami estetycznemi w literaturze? *Polskości* w tem znaczeniu, w jakiem jej szukano wówczas, u Fredry nie znaleziono...

I znowuż dla kontrastu, przytoczę komiczną nutę przewartościowań, jakie nastąpiły w dobie apoteozy. Ten sam Siemieński, który w pietyzmie dla Fredry posunął się tak daleko, że w... Łatce i Smakoszu (między innymi) ujrzał postacie „kute z żywiołów narodu“, pisze o Radoście z *Cudzoziemczyzny:*

„Widać, jak zepsucie nie naruszyło w nim szlachetniejszej części, jak się tylko prześlizgnęło po wierzchu, kiedy mówi: *Fe, tego nie lubię, — Gdy mnie kto jak indyka i parzy i skubie: — Chciałem cudzoziemczyzny, prawda, ależ sądzę, — Że jej się nie przeciwia mieć polskie pieniądze“...*

To znaczy dla tego szlacheckiego krytyka, że zepsucie nie naruszyło w Radoście *szlachetniejszej części*... Czyż nie mówiłem, że w naszej fredrologji znajdują się perły mimowolnego humoru? Apoteoza Fredry zmieniła się w apoteozę fredrowskiego świata i jego postaci, legendę ich „złotych serc“[2]. Wszystko to wyłazi komicznie do dziś, jak naprzykład w nie dawnym ataku na teatr, kiedy ośmielił się potraktować z groteskowym humorem *Damy i huzary*. Jeden z krytyków dopatrzył się w tem „antypatji do żołnierzy polskich spod Napoleona“. — „Za co? wołał patetycznie. — Chyba nie za Możajsk, Moskwę, Lipsk czy Elsterę?“.

Słowem, wciąż kłopot jest z Fredrą: wówczas był niedość polski, teraz zrobił się aż zanadto polski...

Zatem, jak wszystkim wiadomo, tuż po *Ślubach*, *Zemście*, *Dożywociu*, Fredro zamilkł. Wydał jeszcze te sztuki które były grane, i oświadczył, że odtąd żadnej nie wystawi ani nie ogłosi drukiem. O ile komu wytłumaczenie tej decyzji artykułem Goszczyńskiego wyda się niedość przekonywające, pozostaje otwarta kwestja psychologiczna tego czterdziestoletniego milczenia.

Po pierwsze, aby ją rozjaśnić, trzebaby oddalić się od bardzo nowoczesnych pojęć literackich, wedle których pisarz obowiązany jest całe życie regularnie produkować. To pojęcie powstało w związku z literaturą uprawianą jako rzemiosło; wcale nie zawsze tak było, zwłaszcza u nas. Fredro nigdy nie żył z pióra, nie był zawodowcem; toteż, nawet w pełni jego twórczości, bywało po parę lat przerwy. Gdyby ogół pisarzy nie żył z pióra, częściej zdarzałoby się może, że ktoś przestałby pisać po wydaniu najlepszego albo... najgorszego dzieła. Sądzę zresztą, że mogą być różne organizacje. Trzy przykłady — trzech wielkich dramaturgów francuskich. Corneille, nie umiejący wstać od stołu, upierający się przy grze, przeżywa sam siebie i patrzy z goryczą jak każda jego nowa sztuka jest klęską. Molière, dyrektor teatru, sługa królewski, trawiony potrzebą działania, do ostatniego tchu walczy ze zmiennem szczęściem o sukces. A Racine, młody — bo liczący lat trzydzieści kilka, w pełni twórczości i sławy, wydawszy najtęższe dzieło, nagle zdjęty jakimś niesmakiem, rzuca wszystko i skazuje się na milczenie. Ale, niedaleko

szukając, toż poprzednik Fredry, Zabłocki, poniechał dość wcześnie tworzenia dla sceny, a potem pióra wogóle, aby zostać żołnierzem, studjować teologję i medycynę i spędzić ostatnie dziesiątki lat w stanie duchownym. Abstynencja Fredry uwidoczniła się przez to, że był on, przez swą pozycję społeczną i towarzyską, człowiekiem na świeczniku, i że sam nadał pewną ostentację temu co byłoby może dość zwyczajnym faktem. Za młodu służył wojskowo, potem bawił się, szalał, kochał się i pisał, potem małżeństwo, dzieci, rodzina, gospodarstwo, działalność publiczna — to może dość naturalny rytm życia u człowieka, który nie uległ zawodowej deformacji literackiej?

W Polsce abstynencje te mają zwykle swoiste podłoże: klęski narodowe, atmosfera. Ma swoją wymowę fakt, że równocześnie z Fredrą rzucił pisanie, wydawszy swoje dwa arcydzieła, sam Mickiewicz. Z tych samych przyczyn zamilkła później Żmichowska. Ciężko było wówczas w Polsce pisać, cóż dopiero komedje.

O ile warunki te godne są współczucia, o tyle nie sądzę, aby był powód biadać zbytnio nad Fredrą, że sobie zadał gwałt przerywając tworzenie. Był to może poprostu odpływ, dłuższy niż wprzódy; że on to sobie tłumaczył inaczej, to nie ma wielkiego znaczenia. Fredro dawał zresztą motywy rozmaite. To przyczyną był Goszczyński[3], to znów nie Goszczyński, ale to, że nikt nie stanął w jego obronie („rada czy zdrada — aż wkońcu zrozumiałem, że milczeć wypada“); to jakiś weredyk, który powiedział mu, że jego sposób myślenia spotyka się z ogólnem potępieniem; to

znów, w rozmowie z Kaczkowskim, miał dać Fredro dość dziwne sformułowanie swoich pobudek: „Wiesz, tobie powiem, chociaż o tem mówić nie lubię, że oni mnie wtenczas wzięli jako *point de mire*, aby do mnie strzelać, a trafić innych; uważałem zatem za swój obowiązek usunąć im tę tarczę sprzed oczu, przez którą mogli strzelać do całej warstwy społecznej“... Osobliwe rozumowanie: przestać pisać komedje, aby usunąć możność „strzelania do warstwy społecznej“, w zaraniu wielkiej rozgrywki historycznej między przeszłością a przyszłością, między szlachtą a ludem, — to za dziecinne. Bądźcobądź, tu już wchodzi w grę nie sam Goszczyński, ale owi „oni“, a chodzi jakoby o rozgrywkę klasową.

Ile w tem było urażonej ambicji karmazyna, który nie chce narażać się na to, aby lada chłystek w dzienniku mógł go szargać (ta nienawiść do dzienników i do dziennikarzy zostanie do końca jednym z najsilniejszych urazów Fredry — patrz *Zapiski starucha)*; ile reakcji nerwowej artysty, który odczuwa niesprzyjającą atmosferę, ile wreszcie odpływu twórczości, która dopiero co trysła nagle nad dawny poziom kilkoma arcydziełami, — trudno rozstrzygnąć. Może Fredro ze swoim kultem „danego słowa" sam się w nie złapał; rzuciwszy niebacznie słowo, uczuł się związany i nie dopuszczał przez wiele lat nawet chętki do pióra? Może spokój ducha, szczęście rodzinne nie sprzyjały tworzeniu?

Tyle jest pewne, że przy najgłębszem wyrachowaniu nie mógłby Fredro wymyślić korzystniejszej okoliczności dla swojej chwały. Normalnym torem, czekał go los dość

smutny. Po szczycie, nastąpiłby zapewne schyłek; pisał nierówno, zdolny był produkować rzeczy słabe. Jeżeli po arcydziełach zapadły na niego wyroki tak srogie, cóż dopiero byłoby wówczas! Natomiast *niepisanie* jest w Polsce wielkim atutem. Dziwnie u nas lubią pisarzy, którzy nie piszą. Trwałe lub bodaj długie milczenie nieraz więcej posuwa pisarza w uznaniu ogółu, niż przedtem cała bogata działalność.

Tak u Fredry. Czego nie mogły sprawić *Śluby*, *Zemsta*, *Dożywocie*, to sprawiło jego usunięcie się. O ile dość długo jeszcze powtarzają się echa dawnych sprzeciwów, o tyle z drugiej strony tem więcej rośnie cześć i uznanie, dojrzewa apoteoza Fredry, zwłaszcza gdy włosy mu srebrnieją a obywatelskie stanowisko obrasta mchem. Podnosi się stopniowo ton, jakim mówią o nim. Jeszcze za życia pisarza, Tarnowski, rozpoczynając swoje głośne fredrowskie odczyty, usprawiedliwia się, że się ośmiela o Fredrze wogóle mówić, a mówi o nim jak o największych. Milczeniem dorósł Fredro naszych „wieszczów"; obawiam się, że nigdyby ich nie dorósł, będąc autorem dorocznej komedji, na której krytyka używałaby co wlezie. Wyobraźmy sobie jaki byłby los Fredry, gdyby wszystkie późniejsze *Rewolwery* i *Lity et Comp.* pojawiały się kolejno na scenie!

Wyraziłem przypuszczenie, że Fredro uwikłał się może w niebacznie rzucone słowo. Istotnie, skoro raz się rozeszło, że nic nie wystawi, trzebaby nie wiem już jakiego arcydzieła, aby się godziło złamać zaklęcie. To jest dla artysty paraliżujące. Wreszcie, żyłka pisarska przemogła;

powstał uroczy pamiętnik *Trzy po trzy*; potem, „do dawnego wróciwszy nałogu“, zaczął Fredro pisać komedje, ale ich nie wystawiał i nie ogłaszał. Rzecz prosta, rozeszła się wprędce wiadomość, że Fredro pisze. Zaczęły się apostrofy, westchnienia, deputacje. Daj się przebłagać, przebacz, wystaw, pokaż, użycz. Ale Fredro był nieubłagany. „Po mojej śmierci“ — odpowiadał krzepki staruch, który ani myślał umierać. Wkońcu doszło do paradoksalnej sytuacji, że przez cześć dla człowieka życzono mu najdłuższego życia, ale przez miłość literatury, patrzano i liczono: kiedyż wreszcie te uwięzione skarby staną się dostępne! Sytuacja bardzo ryzykowna. Oczekiwanie robiło się wkońcu denerwujące: co zawiera sławna teka Fredry?

I w tem była tragikomedja sytuacji, że teka zawierała dość niewiele. Jako ciężar gatunkowy zwłaszcza, puścizna komedjowa z czterdziestu lat „karnych“ była dość lekka. I Fredro musiał to czuć. Odpowiadając: „po mojej śmierci“, wiedział, że to oczekiwanie, które sam przez parę dziesiątków lat mimowoli podtrzymywał, obróci się w rozczarowanie. Ta cała przygoda ma coś z historji testamentowej z jakiejś *Ostatniej woli*: świadomość starca, który trzyma w napięciu rodzinę, a który oddawna zmienił walory na rentę dożywotnią. I musiał zapewne Fredro czuć niesmak z tak zaplątanej sytuacji, której nie mógł już przeciąć. Kto wie, czy nie to uczucie stało się przyczyną — wśród wszystkich hołdów — jego zgorzknienia na starość?

Pośmiertna puścizna Fredry nasuwa mi dwie refleksje w stosunku do pewnych prądów fredrologji. Jest w ostatnim czasie manja powiększania Fredry, jakby sam nie był dość

wielki. Tak naprzykład wyłania się teza, że Fredro był o wiele głębszy niż się przypuszcza, że dzieła jego pełne są niedomówień, które sprawiła — cenzura. Że cenzura pisarzom nie ułatwia życia, to jasne; ale sądzę, że mniej dokuczała Fredrze, niż innym, ile że żywiołem Fredry była raczej sfera życia prywatnego. To nie przeszkadza, iż jeden z naszych czołowych fredrologów posunął się tak daleko, że omawiając *Ciotunię* i sprawę owego pojedynku, który może przesłania istotny powód incognita Edmunda (znów przypuszczam, że znacie tę sztukę), trącący raczej polityką, powiada: „W *Ciotuni* zniszczyła cenzura jedno z wielkich arcydzieł Fredry... tak jak z jego dorobku komedjopisarskiego wydarła nam niejedną z wielkich możliwości artystycznych“.

To się nazywa bujać... na skrzydłach fantazji. Czy wydarła, czy nie wydarła, to rzecz nie do sprawdzenia; nie mamy danych na to, aby ją rozstrzygać twierdząco, bo to, że rzekomo cenzura opóźniła wystawienie krotochwili *Gwałtu co się dzieje*, nie jest dość ważkim argumentem. Ale co się tyczy *Ciotuni*, sądzę, że gdyby nawet incognito Edmunda miało jawnie polityczny charakter, nie zmieniłoby to faktu, że jest to jedna ze słabszych komedyj Fredry, dalekich od arcydzieła. Raczej tem bardziej ujawniłby się dysonans między powagą narodowych nieszczęść, a błahością amorów pięćdziesięcioletniej panienki, z których sobie Fredro tak po sarmacku dworuje. Jest może raczej dowodem artystycznego taktu Fredry, że sparafrazował rzecz na „pojedynek“.

Ale, nasuwa się jedna refleksja: gdyby było prawdą, że

cenzura tak krępowała Fredrę, tutaj, w tych dziełach „pośmiertnych“, do których cenzor nie miał żadnego wglądu, pisarz wypowiedziałby się swobodnie. Tymczasem cóż znajdujemy w sławnej tece Fredry: przeważnie niewinne krotochwile, w każdym razie nic, coby cenzurę bodaj najczujniejszą mogło urazić. Cowięcej: komedję *Rewolwer*, która mogłaby snadnie zawierać aluzje polityczne do ówczesnego stanu Galicji czy Polski, przeniósł Fredro w stosunki włoskie, zupełnie tak jakby ją pisał pod okiem cenzora. Znów raczej cenzurą było to poczucie Fredry, że bolesne sprawy narodowe mało harmonizowałyby z tonem jego komedyj.

Druga rzecz, która mnie uderzyła, to owo także dzisiejsze „podbijanie bębenka” Fredrze, tak jakby nam nie wystarczył taki jak jest; forsowne robienie z niego kaznodziei, wychowawcy narodu. Sądzę, że i temu zadaje kłam cała ta przygoda z pośmiertnemi komedjami. Gdyby Fredro traktował pisanie komedyj jako taką „misję społeczną“, którą niektórzy fredrolodzy chcą widzieć nawet w *Mężu i żonie*, trudno pojąć, aby się skazał na milczenie i rzucił „służbę” dla osobistej urazy: toby była dezercja! Służba, to służba. W tem rzecz, że on tego nie traktował jako służbę, raczej jako swoją pańską ochotę, pańską zabawę. I na starość, kiedy wrócił do pisania, raczej bawi się piórem niż pisze testament dla narodu.

Jeszcze chciałbym w paru słowach przypomnieć okoliczności, w których przewartościował się stosunek krytyki do Fredry. Fredro był, jak widzieliśmy, z temperamentu, ze sfery którą opisywał, z pojęć które

wyznawał, szlachcicem do szpiku kości; tem tłumaczy się w znacznej mierze ów conajmniej zimny stosunek demokratycznej Polski do pisarza. Po roku 1863, demokracja i radykalizm bankrutują, życie polityczne zamiera w Królestwie a rozwija się w Galicji, ojczyźnie Fredry, przyczem górę biorą elementy ugodowe, t. zw. stańczycy, mimo możliwych różnic najbliżsi mu pod każdym względem. Fredro dorasta do pomnika; narazie biją medal na jego cześć. Zachodzi przytem jedna jeszcze okoliczność. Hetman szlacheckiej partji, Tarnowski, jest równocześnie profesorem literatury, papieżem uniwersytetu krakowskiego. Jego od Fredry nic a nic nie dzieli, wszystko mu w nim jest bliskie. „Wiem tylko, że, piękny czy brzydki, mnie widok jego jest miłym; że mógłby być piękniejszy wierzę, czy inny jak jest, choć piękniejszy, mnie mógłby się tak podobać, o tem wątpię...“ — tak mówi Tarnowski swoim barokowym stylem. Będzie głosił z katedry przez czterdzieści lat ten swoisty kult Fredry, wychowując w nim uczniów, poddając ton. Charakterystyczne jest, że, kiedy w r. 1917 następca jego na katedrze, prof. Chrzanowski, podejmie napisanie pierwszej monografji fredrowskiej, powie w niej, że „drobiazgowe roztrząsanie poszczególnych komedyj jest zbyteczne“, ponieważ Tarnowski już „tak trafnie i tak pięknie wykazał, co w jego poszczególnych komedjach jest śmiesznego, pięknego, albo z innych względów godnego uwagi". Aż trochę brzmi to dziwnie: przecież sąd o dziełach literackich nie jest jakąś matematyczną raz zdobytą prawdą, ale stosunkiem każdego pokolenia i każdej epoki do żywych tworów sztuki.

Wskazać, jak bardzo ten stosunek jest jeszcze, w odniesieniu do Fredry, nieuporządkowany, będzie przedmiotem dalszych rozważań.

1. ↑ „Komedja wyłącznie tendencyjna nic nie nauczy, nikogo nie poprawi; więcej zawsze w niej złości niż prawdy". *(Zapiski starucha).*
2. ↑ Rekord w tem *złotoserdecznem* przyrządzaniu Fredry wziął młody wówczas fredrolog Wł. Günther, gdy dowodząc *(Fredro jako poeta narodowy*, 1914), że u Fredry niema ludzi całkiem złych, pisze, iż „Geldhab odmawia pomocy ubogiej siostrze, jakby z zemsty, zdaje się chwilowej, że ona nie uświetnia swą osobą wielkiego od niego poczynającego się rodu Geldhabów..."
3. ↑ W związku z tą nadwrażliwością na krytykę, godne zaznaczenia jest, że sam Fredro rozpoczął swoją karjerę pisarską od artykułu, w którym niemiłosiernie schlastał swego zasłużonego poprzednika. Sam o tem wspomina w swojej notatce autobiograficznej: „Z ojczystych wzorów, osobliwie współczesnych, nie wiele mogłem skorzystać, gdy nawet na samym wstępie, zwyczajem młodocianym, porwałem się do skrytykowania świeżo wyszłej komedji Niemcewicza *Pan Nowina*, którą porąbałem w niemiłosierny, a jak teraz widzę, w najniedorzeczniejszy sposób".

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

III. KAMIENNA OSOBA.

Nietyle o samym Fredrze mam w tych *obrachunkach* mówić; do tego daje mi (zbyt rzadko, coprawda) miłą sposobność mój urząd sprawozdawcy teatralnego; tutaj, chodzi mi raczej o stosunek opinij literackich i krytycznych do Fredry, o różne fazy pośmiertnego żywota wielkiego pisarza. Wykazałem już, jak sądzę, iż rzecz jest bardziej złożona niżby się zdawało. Od pręgierza (bezmała) do apoteozy; od pisarza „niepolskiego“ do hiperpolskiego; od trefnisia salonów do sensata i statysty; od niedość moralnego do moralizatora i niemal kaznodziei; — ewolucja ta domaga się scałkowania. A o ile Chmielowski pisał dobrodusznie, że, „co do śmieszności osób i sytuacyj przez niego odmalowanych nie może być nigdy pomyłki najmniejszej“, — dzisiejsi komentatorowie starają się, z wielkim nakładem erudycji i pracy, dowieść nam, że cały stuletni stosunek publiczności, krytyki i teatru do najpopularniejszych sztuk tego tak przejrzystego, zdawałoby się, pisarza był jedną wielką pomyłką!

Czy ci, co te pomyłki prostują, nie popełniają innych, cięższych może, spróbujemy tu rozważyć.

(Nawiasem wspomnę tutaj o pewnym dość zabawnym dokumencie fluktuacyj w kulcie Fredry. Mało kto pamięta, że teatr krakowski był zrazu, tuż po wzniesieniu nowego gmachu, oficjalnie ofiarowany Fredrze jako *ojcu komedji*

polsiej; był *Teatrem im. Fredry*, na znak czego ustawiono przed frontonem lichy coprawda pomniczek autora *Zemsty*. Była to jeszcze era Tarnowskiego. Ale później, za Młodej Polski, przyszła zniżka na humor, a zwyżka na Króla Ducha; bez najmniejszej tedy ceremonji, magistrat krakowski odebrał pocichu teatr Fredrze, a ofiarował go hucznie — Słowackiemu, z okazji, zdaje mi się, jego stulecia. Tego rodzaju wywłaszczenie stanowi prawdziwe curiosum w dziejach własności. Wynikł z tego dość osobliwy paradoks w opomniczeniu Teatru im. Słowackiego: na frontonie gmachu widnieją dwie figury z... epopei Mickiewicza, przed teatrem posąg Fredry, a od kuchni popiersie Bałuckiego).

Ale wróćmy do rzeczy. Wspomniałem o przewartościowaniu, którego wyrazem stały się głośne odczyty warszawskie Tarnowskiego. Nowością dla słuchaczy było postawienie Fredry — jeszcze za życia — tuż obok największych, z zachowaniem znamiennej dla prelegenta hierarchji. „Oprócz tych poetów, — mówi Tarnowski, — którym wielkie genjusze jeszcze serca zapewniają nieśmiertelność, jak Mickiewicz i Krasiński; oprócz mniejszych niż oni, lecz pałających przecie świętym ogniem poezji jak Słowacki i Malczewski; — nie wiemy, kto w naszej literaturze pięknej mógłby pewniejszy być trwałego życia i pamięci, ktoby do nich więcej miał prawa — jak Fredro“. I jeszcze powiada Tarnowski, że, stojąc przed Fredrą, mamy wrażenie, jakbyśmy, przeniesieni w przeszłość, stali przed „kamienną, dużą rycerską osobą“ — o której mówi poeta“.

Nie ulega wątpliwości, że hojność, z jaką hetman-profesor odmierza tak pełną miarą Fredrze to czego tak skąpi samemu Słowackiemu, stawiając biednego Jula o tyle niżej swego znakomitego kuzyna (Krasiński był, jak i sam Tarnowski, żonaty z Branicką), ma przyczynę i w karmazynowym rodowodzie Fredry, i w jego mundurze napoleońskim, w aureoli Berezyny i Lipska. Temci lepiej, że te okoliczności przyczyniły się do oddania sprawiedliwości Fredrze i wyznaczenia mu właściwego miejsca. Bo nie ulega wątpliwości, że wówczas protekcja Tarnowskiego wiele mu pomogła. Ale trzeba zauważyć, że Tarnowski, nazwawszy uroczego komedjopisarza „dużą kamienną osobą“, mówi mimo to o Fredrze jak o kimś bliskim i żywym, mówi ze swobodą i smakiem, z trafnem naogół rozróżnieniem, starając się widzieć w jego komedjach to co w nich jest, nie czując potrzeby owych *nadbudówek*, które cechują niejednego z późniejszych fredrologów.

Bo nie wszyscy umieli zachować tę swobodę. Przyjąwszy — i słusznie — za Tarnowskim, że miejsce Fredry jest obok największych, istotnie zaczęto go potrosze traktować jak „kamienną osobę”, temsamem stroić we wszystko to co w Polsce przyzwyczajono się łączyć z wielkością. Skoro jest wielki, musiał być z jednej sztuki; musiał być i wielkim obywatelem, i wielkim myślicielem, i wzorem cnót, i moralistą, i wychowawcą narodu; cowięcej, musiał być tem wszystkiem od początku do końca swej działalności, bez różnicy. Szkoda, że o pornograficznych *ineditach* Fredry niema zwyczaju pisać: pewien jestem, że,

ani chybi, dorobionoby do *P....miry* głęboką myśl obywatelską i moralną. Wogóle, możnaby całe studjum napisać o różnych sposobach przyrządzania Fredry: na słodko, na gorzko, rozmaicie. Jedną z ostatnich kreacyj jest Fredro na krwawo. Fredro śmiał się; śmiał się w dobie gdy moment nie był do śmiechu; zatem — wniosek jasny — śmiech jego musiał być krwawy. Najłacniej dokosztowano się smaku krwi w *Panu Jowialskim*; ale teza ta rozciąga się i na inne utwory; wedle niej, dobry pan Benet staje się krwawym policzkiem dla społeczeństwa. A *Mąż i żona!*

O tej właśnie ślicznej komedji chcę dziś kilka słów pomówić. Na niej przekonamy się jeszcze raz, że zagadnienie Fredry nie jest bynajmniej proste, ale przeciwnie, zrobiono je — przy dużym wysiłku coprawda, — czemś bardzo skomplikowanem.

Komedja ta, w chwili gdy ją wystawiono, wywołała zgorszenie. Kisieliński, pisząc do Fredry z Warszawy, „obawia się, aby ministrowi oświecenia nie przyszło zakazać grania tej sztuki". „Stare kwoki gorszyły się" — pisze. I nietylko stare kwoki. „Z komedji tej gorszono się — podkreśla Brückner w swoim bezładnym nieco ale kapitalnym szkicu o Fredrze. — Padały słowa o gangrenie moralnej, zgniliźnie, rozkładzie". Brückner, którego stosunek do Fredry zawsze wyróżnia się żywością i rozsądkiem, śmieje się z owych zgorszeń: „*Mąż i żona*, — zaznacza, — to nie jakieś przytępienie zmysłu moralnego, lecz wierny obrazek dawno minionej przeszłości i tylko jako taki winien być uważany: tylko brak historycznego ujęcia tłumaczy niewczesne krytyków biadania".

Czy „tylko jako taki” winien być uważany, to znowuż inna sprawa. Narazie, stwierdźmy, że Brückner uważa za potrzebne bronić autora *Męża i żony* przed biadaniami krytyki, przed ciężkiemi zarzutami natury etycznej.

To fakt, że ta komedja Fredry długo była uważana za wybryk jego talentu, uroczy ale zdecydowanie płochy. Sam Tarnowski, podnosząc „zmysł moralny Fredry, zawsze czuły i prosty”, dodaje w nawiasie: „z jednym tylko wyjątkiem — *Męża i żony*”; a sąd to nietylko samego Tarnowskiego, ale poniekąd całej epoki, tak jeszcze bliskiej Fredrze. Otóż przeskoczmy teraz równemi nogami od odczytów Tarnowskiego (1876) w nasze czasy i przeczytajmy co w r. 1921 pisze najczynniejszy rewizjonista-fredrolog, prof. Kucharski, o *Mężu i żonie*. Zdaniem lwowskiego profesora, znów zachodzi nieporozumienie między autorem, a krytyką i publicznością w pojmowaniu tego utworu; niemal taksamo jak w pojmowaniu *Pana Jowialskiego*. Bezlitosna, zimna ironja smagająca zepsucie — zapamiętałe pastwienie się — policzkowanie moralne — rózgi — zaciekłość w wymierzaniu chłosty, — oto słowa, jakich używa nasz profesor, mówiąc o *Mężu i żonie*. Poprostu — jego zdaniem — nikt nie zrozumiał Fredry, nikt się nie poznał na tem: brano przez sto lat za płochość to co było surową lekcją moralności. „Komedja Fredry — pisze dalej z powodu *Męża i żony* — porusza się w sferze odpowiedzialności moralnej. Ona nietylko dostrzega zło, ale ustala i bada stopień winy i podług tego wymierza karę. Fredro nietylko umie malować zło, ale umie także nad niem zastanawiać

się: on nad niem myśli. Dlatego pod wyrokiem jego podpisze się nietylko każdy sędzia sprawiedliwy, ale i każdy moralista-myśliciel”.

Wielkie słowa! Jak widzimy, profesorski kult Fredry zrobił od czasu Tarnowskiego djabelne postępy. *Kamienna osoba* zmieniła się w istny posąg Komandora, który, ciężko stąpając po schodach, wkroczył w próg saloniku hrabiostwa Wacławów.

Sprawiedliwość każe stwierdzić, że ten krwawy kurs *Męża i żony* ma swoje korzenie już w przeszłości. W tym samym roku 1876, w którym Tarnowski przyganiał — niezbyt srogo — *Mężowi i żonie* brak zmysłu moralnego, Kraszewski — już wówczas podeszły wiekiem, temsamem skłonny może do czarnowidztwa, — komentował tę komedję znowuż odmiennie. „Jest to — pisał — coś większego niż komedja zwykła; jest to do tragiczności niemal posunięty dramat, któryby historycznym nazwać można, z odwagą genjuszu pojęty... upadek rodziny, rozprzęgającego się społeczeństwa wizerunek, z boleściwą ironią przedstawiony”...

Dramat, tragedja, dramat historyczny, boleściwy... *Mąż i żona!* Gwałtu, co się dzieje! Niema rady, trzeba mi odczytać na nowo tę komedję, którą tak lubię i którą — zdawało mi się — znałem tak dobrze.

Mam ten nawyk, że zawsze staram się wyobrazić sobie fizjognomję twórcy w chwili gdy pisał dany utwór. Począwszy od wieku autora. Uważam to za bardzo pożyteczny nałóg. Historycy literatury, mający skłonność do abstrakcyjnego widzenia, nawet wówczas gdy są zbrojni

w daty, zapominają najczęściej o wieku, a przynajmniej nie widzą go plastycznie. Świadomość ta zawadzałaby im może gdy przystępują na klęczkach do młokosa, z którym nie chcieliby zapewne ani gadać, gdyby go spotkali żywym. Otóż, autor *Męża i żony* był potrosze w tem położeniu: komedja jego, wystawiona w r. 1822, powstała gdzieś w r. 1820 lub 1821; wyszła spod pióra człowieka może dwudziestokilkoletniego, w każdym razie mniej niż trzydziestoletniego. Ów Fredro, który ją pisał, bliski był datą lekkomyślnych czasów, kiedyto, wedle wyrażenia znajomej mu lwowskiej matrony, *Fredry chodziły na głowach*, kiedy (mówiła dalej owa dobra pani) „trzeba się było chować przed nimi, bo i z ołtarza byliby zdjęli, a do tego jeszcze i takie wiersze pisali, że nawet starszym uszy od nich trzeszczały”... To była atmosfera sławnych karnawałów lwowskich, lwowskiego świata, hulaszczego, rozamorowanego, trochę cynicznego, którego ex-kapitan Fredro był wówczas raczej wesołym obserwatorem niż surowym sędzią.

Oto sytuacja życiowa. A literacka? To znowuż były właśnie owe czasy rozczytywania się w Moljerze, którego szczęśliwie (za dwa dukaty, od wędrownego kramarza) nabyte dzieła stały się dla młodego autora najpłodniejszą podnietą. Nie zapuszczając się w trzęsawisko „wpływów”, zauważmy tu, że motyw małżeństwa jest w komedji moljerowskiej jednym z najczęstszych. Zwłaszcza utwory pierwszego okresu wyłącznie prawie poświęcone są temu tematowi: *Szkoła żon — Szkoła mężów* — i t. d. Sprawy zazdrości, „rogów”, wypełniają cały okres twórczości

Moljera, zgodnej w tem z momentem obyczajowym, kiedy rewizja form małżeństwa była najaktualniejszą sprawą w świecie kobiecym Paryża. Stanowisko Moliera wobec małżeństwa wedle ówczesnych jego form jest dość znane: ten cygan teatralny nie ma dla małżeństwa nic prócz drwiny, ledwie upozorowanej — gwoli moralnego zakończenia — tem że mąż występuje nieraz pod postacią opiekuna. Jego *Szkoła żon* wywołała burzę zgorszenia. Ale i pomoljerowska komedja francuska odnosi się do małżeństwa ironicznie: dość wspomnieć Beaumarchais‘go, gdzie płomienny kochanek z *Cyrulika* zmienia się w niewiernego, znudzonego, obojętnego a mimo to wściekle zazdrosnego męża w *Weselu Figara*, a zaniedbana hrabina jakże dojrzała jest do znalezienia pociechy!

Mąż i żona Fredry — krwawą chłostą — policzkiem — dramatem... Nie! Daremnie odczytuję tę komedję, nie mogę się dopatrzyć tego wszystkiego. Morał tej sztuki — jeżeli mamy szukać w niej morału — wydaje się zgoła inny. To ów pokrewny Moljerowi morał „natury”, morał zwycięskiej miłości, — zdrobnionej coprawda tutaj do miłostek, — prastary morał Erosa, który drwi ze społecznych układów i mści się za pogwałcenie swojej autonomji. To nie chłosta wymierzona osobom sztuki, ale raczej dość zuchwałe drwiny z samej formy małżeństwa. I nic to nie przeszkadza, że Fredro podobno już wtedy był zakochany i marzył o małżeństwie z drogą mu kobietą. W takich rzeczach każdy siebie i swoją miłość uważa za wyjątek. Zresztą, miłość Fredry do przyszłej żony, to właśnie romans z mężatką spętaną konwenansem. Jakież sarkazmy mogła mu

nastręczać instytucja małżeństwa, która jego *Zofiję*, młodziutką dziewczynę nieznającą świata, związała z obcym mężczyzną w zimnem i niedobranem stadle, łamiąc życie i jej i przyszłemu wybrańcowi jej serca. Nie; małżeństwo, które właśnie Fredro silił się rozbić, to nie była instytucja dla którejby miał wówczas jakieś szczególne zobowiązania.

Odczytując tę komedję, przedewszystkiem starałem się wsłuchać w jej *ton*. Nie będąc Towiańczykiem, uważam wszakże z Mistrzem, że ton, to jest rzecz bodaj najważniejsza, usłyszeć go, to mówi więcej i pewniej niż wszystkie mędrkowania, które, jak widzimy, mogą być tak sprzeczne. Nie, stanowczo ta komedja nie dźwięczy dramatem, ani nie słyszę w niej świstu owych *rózeg*. Wręcz przeciwnie, pulsuje ona zmysłową rozkoszą, którą sączy omdlewająca Elwira, do której rozdyma nozdrza młody Alfred, którą nieci zwłaszcza elektryczna Justysia, coś niby bożek miłości tego światka, miłości drwiącej sobie z więzów i nakazów. „Gdzie przysiąg trzeba, tam nikną rozkosze” — te słowa Justysi mogłyby być mottem sztuki, lepszem niż przyciężkie (ale też nie zbyt wysokie moralnie) motto[1], wzięte przez poetę od przodka, Andrzeja Maxymiljana Fredry. Te arcydowcipne kombinacje, w których wszyscy oszukują się wzajem, są doprowadzeniem do absurdu form instytucji małżeńskiej, zuchwalszem — dzięki uzyskanym w ciągu dwóch wieków swobodom sceny — niż kiedykolwiek u Moljera.

Nie twierdzę zresztą koniecznie, aby Fredro wszystko to wyrażał z pełną świadomością. Ale czyż raz jeden się

zdarza, iż dzieło płata figle autorowi: że talent jego mówi co innego niżby może on sam ośmielił się a nawet chciał powiedzieć? Faktem jest, że to mówi jego komedja — mówi swoim rytmem radosnym i jurnym; swoim celnym i czelnym dowcipem, najdalszym zaiste od krwawego morału, jaki mu śledziennicy podsuwają.

Gdybyśmy przyjęli, że komedja ta urodziła się z natchnienia moljerowskich anty-małżeńskich pamfletów, trzeba nam podziwiać jak Fredro umiał wzbogacić ten odwieczny temat. W dawnej komedji, mąż — często, jak już wspomniałem, przemycony pod nazwą opiekuna — jest zwykle stary, a zawsze pocieszny i wstrętny: nie dziw, że młoda kobieta poświęca go dla innego. Tutaj, mąż jest to — jak Almaviva — człowiek młody; wyleniały troszkę lew salonowy, który może się podobać i podoba się pono wszystkim, z wyjątkiem własnej żony. Dlaczego? — bo jest mężem. I gdy w dawnych komedjach mąż-staruch nieodmiennie zakochany jest w młódce, tutaj mąż jest głęboko obojętny na urok kobiety, za którąby może szalał, gdyby była żoną — cudzą.

Drugie, bardziej jeszcze zdobywcze odkrycie Fredry, to zdewaluowanie romansu; *odbronzowienie* — aby użyć utartego już słowa — kochanka. Romans światowy równie mało ma tu wspólnego z miłością jak małżeństwo; zrodzony z konwenansu, nudy i próżności, staje się, po wyczerpaniu pierwszych słodyczy, niby drugiem małżeństwem, z wszystkiemi jego utrapieniami a bez jego wygód: przymus, niewola, konieczność pisania listów — w owej nieszczęsnej beztelefonowej epoce, — ukrywania się,

schadzek, prawienia czułości... W tym wypadku, pierwszy odczuwa ten ciężar mężczyzna; ale gdyby Alfred był wierny, może onby znowuż zaciężył Elwirze? Zważmy dawniejszą komedję; nigdzie nie zdemaskowano w ten sposób „zakazanej miłości”, choćby dlatego, że obyczaj nie pozwalał pokazać jej na scenie. Sądzę że ta komedja Fredry, wystawiona w swoim czasie we Francji, byłaby i tam czemś bardzo śmiałem, gorszonoby się nią conajmniej tak, jak później *Paryżanką* Becque‘a.

Trzecie odkrycie Fredry, to odnowienie *subretki*. Subretka w dawnej komedji, to zaufana powiernica i sojuszniczka pani. Jeżeli u Beaumarchais‘go staje się nieomal jej rywalką, to bez swojej woli i winy. Tutaj — jest pełną, zwycięską rywalką, i to podwójnie. Mąż i kochanek — obaj znudzeni panią a szalejący za pokojówką, to pomysł, który zdumiewa swem zuchwalstwem, na owe czasy zwłaszcza: rozumiemy, że nietylko „kwoki” mogły się zgorszyć. Czem czaruje tych mężczyzn Justysia? ponoć tem, że z nią mogą być sobą — to znaczy potrosze chamami, jakimi są w gruncie; — że w stosunku do niej niema nic wymuszonego, a równocześnie że aby ją naprawdę rozkochać, trzebaby się zdobyć bodaj na więcej wysiłku. Oczarować Elwirę może Alfred sentymentalnym frazesem i banialukami w listach, których nawet sam nie pisze; ale sercu tej Justysi trzebaby rzetelniejszej monety. Elwira, skrępowana konwenansem, ma szczupły wybór i ograniczoną jego możność; Justysia, mimo swej zależności, jest wolna jak ptak i jak ptak nieujęta. Justysia wreszcie przynosi to odkrycie, że w miłości różnice społeczne się

kończą i że w pewnym momencie niema pani i służącej, są tylko dwie kobiety. To wszystko jest bardzo śmiałe!

Prof. Kucharski, cytując i persyflując wyrażenia Tarnowskiego, przygania mu, że uległ „mistyfikacji seduktorskiego wdzięku (!) Alfreda i wysokiego (!) uczucia honoru Wacława” (wykrzykniki w nawiasach są pióra prof. Kucharskiego). Nie spodziewał się zaiste świątobliwy Tarnowski, że go tak przelicytują w moralności. Ale, doprawdy, wobec takich purytanów cnoty jak dzisiejsi fredrolodzy, Tarnowski trąci niemal frywolnością XVIII wieku. I właśnie dlatego sądzę, że Tarnowski, chociaż może użył śmiesznych na dzisiaj (jak owo „wysokie uczucie honoru”) wyrażeń, nie mylił się tak bardzo. Ciasny i ograniczony pod wieloma innemi względami, miał on niewątpliwie trafne wyczucie atmosfery fredrowskiej. Nie ulega wątpliwości, że jest w tej sztuce — nawet w jej drażliwem zakończeniu — pewna elegancja, trącąca formami arystokratycznego francuskiego małżeństwa XVIII wieku — wieku, któremu Fredro z wychowania, z *libertyńskich* tradycyj swego otoczenia, był jeszcze tak bliski. Ostatecznie, wszystko jest rzeczą formy: tego rodzaju kompromisy nie są wyłączne dla „arystokratycznego zepsucia”: skoro małżeństwo jest nierozerwalne, musi jakoś rzeczy załatwiać! Jak rozegrałoby się to w świecie np. Justysi? Wacek skułby Fredowi mordę i wyrzuciłby go na pysk, przyczem samby może oberwał majchrem pod ziobro; Elwirkę wygrzmociłby fest, no i pogodziliby się — do następnego razu. Otóż, nie ulega kwestji, że małżeński styl

osiemnastowieczny, którego tyle wzorów znajdziemy bodaj w *Anegdotach* Chamforta, umiał rozwiązywać tego rodzaju konflikty z maximum elegancji, a może i czegoś więcej.

Jeszcze jedna analogja. Przypomnijcie sobie *Fizjologję małżeństwa* Balzaka: toż ta komedja Fredry jest jakby żywą projekcją ironicznej wiedzy francuskiego „doktora spraw małżeńskich”, ilustracją do owych rozdziałów, podzielonych nibyto wielce poważnie na paragrafy: *Mąż — Kochanek — Pokojówka — Korespondencja*... Otóż, *Fizjologja małżeństwa* wyszła w r. 1830 w Paryżu i wywołała wiele krzyku; — komedja Fredry urodziła się w r. 1821 gdzieś w Jatwięgach czy Bieńkowej Wiszni. W karjerze literackiej Fredry jest sporo rzeczy zdumiewających: ale ta komedja, której elegancji, dowcipu i... „cynizmu” mogłyby pozazdrościć bulwary paryskie wraz z czterdziestoma członkami Akademji, — ta komedja powstała w r. 1821 na głuchem Podkarpaciu, w języku w którym pisał ksiądz Skarga, — to jest rzecz może najbardziej zdumiewająca.

Istnieje zatem „nieporozumienie”, o którem mówi prof. Kucharski, ale innego rodzaju: nieporozumienie wynikłe stąd, że Fredro, kiedy pisał tę komedję, nie był jeszcze ową „kamienną osobą”, jaką widzą w nim komentatorowie, czujący się tem samem w obowiązku podciągać Fredrę do swego pedagogicznego ideału. Ani też Fredro, kiedy pisał *Męża i żonę* nie był autorem dla szkół, „dozwolonym” — czy „poleconym” — w komplecie dla bibljotek uczniowskich. Mogła się tedy znaleźć w jego twórczości jedna komedja *gorsząca* — wybryk młodzieńczej jurności i

zuchwalstwa; dziś, ta kamienna osoba nie może już sobie na to pozwolić.

O jedno jeszcze muszę się z prof. Kucharskim poróżnić: taki już los nas obu, że zawsze musi być między nami maleńka różnica... (błagam, niech nikt nie krzyczy: *„vive la petite différence!”*, toby było niesmaczne) — maleńka różnica zdań. Muszę się mianowicie pokłócić o zakończenie *Męża i żony*. Jak państwu wiadomo (a może niewiadomo), istnieją dwa zakończenia tej komedji: jedno pierwotne, drugie późniejsze, wprowadzone do niektórych wydań. Prof. Kucharski, redagując definitywne wydanie Fredry (1926), dał w tekście jedynie zakończenie drugie, a pierwsze przerzucił do przypisów. Co do mnie, obstaję przy pierwszem; nietylko dlatego, że jestem do niego tak od dziecka przyzwyczajony, iż wprost nie rozumiem *Męża i żony* bez tego finału; ale dlatego, że pierwsze wydaje mi się autentyczniejsze. Rozumowanie moje w tej mierze jest wręcz odwrotne do rozumowania prof. Kucharskiego. „Owo pierwotne zakończenie *Męża i żony* — pisze prof. Kucharski — może służyć za klasyczne ostrzeżenie, gdzie idej fredrowskich poszukiwać nie należy. Pierwotnie, kończył poeta sztukę właściwie tylko dla publiczności i kończył w jej guście, t. j. w rozumieniu publiczności, „pomyślnie”. Dlategoto, w scenie ostatniej następowała rozczulająca dla paradyzu scena poprawy grzeszników, roztkliwiające przebaczenie, padanie w objęcia i inne tym podobne historje z rekwizytorni teatralnej. Czy poeta, pisząc to, wierzył naprawdę w możliwość takiego rozwiązania? Nie. To był tylko konwenansowy ochłap,

rzucony teatralnej gawiedzi”.

Zdumiewa mnie pewność siebie i dowolność tych wniosków. Prof. Kucharski rozstrzyga, że nie należy poszukiwać idej fredrowskich we... własnym tekście Fredry; należy natomiast poszukiwać ich w wyrokach prof. Kucharskiego, który orzeka, że to jest „ochłap”. Nie jest to wyrażenie grzeczne wobec Fredry; przyjrzyjmyż się, czy trafne.

Przedewszystkiem — pytam się, kiedy właściwie Fredro zmienił owo pierwotne zakończenie? Pierwsze wydanie (1826) utrwala po kilku latach tekst sceniczny tej komedji. Wedle prof. Kucharskiego *(Fredro a komedja obca)*, zmienił Fredro zakończenie *Męża i żony* w wydaniu drugiem z r. 1839, dając tam redakcję „definitywną”. Z tej okoliczności wysnuwa prof. Kucharski daleko idące wnioski. Otóż *ta informacja p. Kucharskiego jest mylna*, jak z niemałem zdziwieniem przekonałem się, przeglądając w Bibljotece Krasińskich egzemplarz tego właśnie drugiego lwowskiego wydania z r. 1839. Zakończenie *Męża i żony* jest tu ściśle to samo co w pierwszem wydaniu. Temsamem, cały gmach wywodów i wniosków p. Kucharskiego zawisł w powietrzu. „Dlaczego poeta zmienił to zakończenie? — pyta sam siebie prof. Kucharski. — Zdaje się, że motywem głównym była obawa, żeby mu w tem rozczulającem zakończeniu nie dopatrzono się solidarności z moralnością przedstawionych postaci... Może dopiero po wystawieniu *Pana Jowialskiego* przekonał się Fredro, że na domyślność zarówno teatru jak publiczności w odgadywaniu ironji niebardzo można liczyć” — pisze prof. Kucharski,

tłumacząc nam przemyślnie, czemu Fredro zmienił w r. 1839 zakończenie, którego w istocie Fredro... w r. 1839 *nie zmienił*.

I, na zasadzie owej urojonej zmiany, dokonanej jakoby przez Fredrę w drugiem wydaniu komedyj, fantazjuje p. Kucharski w całym obszernym ustępie swej książki. W dodatku — wciąż na tej zasadzie — gromi krytykę, pisząc: „Nadomiar złego, krytyka przy ideowem roztrząsaniu *Męża i żony* bierze za przedmiot rozważań zakończenie przez poetę *odrzucone!*”.

W przypisach swoich do zbiorowego wydania Fredry z r. 1926, prof. Kucharski milcząco wycofał się — co do faktu, a raczej daty — ze swej osobliwej omyłki; ale, co osobliwsze, utrzymał wysnute z niej poprzednio wnioski...

Kiedyż tedy Fredro „odrzucił” pierwotne zakończenie *Męża i żony*, zastępując je nowem? Cztery wydania dokonane za życia poety (1826, 1839, 1853, 1871) dają jednobrzmiące zakończenie pierwotne. Dopiero w wydaniu piątem, *pośmiertnem* (1880), końcową scenę *Męża i żony* (Elwira, Alfred, Wacław, Justysia) zastąpiono inną — krótką sceną między Alfredem i Wacławem, nie usprawiedliwiając tej zmiany żadnym komentarzem. Z przypisów do wydania z r. 1926 dowiadujemy się, że owo piąte wydanie (1880) „zawiera zmiany, poczynione przez poetę przed r. 1870”. Ale, naprzekór temu, ostatnie wydanie dokonane za życia Fredry przez Siemieńskiego *w r. 1871*, „dozwolone przez poetę”, zawierało końcową scenę *Męża i żony* w jej pierwotnem brzmieniu! Wszystko to niezbyt jest jasne i niezbyt przekonywające.

Ale mniejsza! Uznajmy, że Fredro przekreślił scenę, kończącą niezmiennie w czterech pierwszych wydaniach *Męża i żonę* i chciał ją zastąpić innym tekstem. Uczynił to w wieku gdy ludzie starej daty zwykli byli „rewokować" błędy młodości. Jego prawo. Ale nasze prawo jest znowuż inne. Któryż tekst mamy uważać za zgodniejszy z intencjami i z duchem poety: czy ten, który genjusz jego począł w chwili tworzenia i który przez kilka dziesiątków lat poeta aprobował, czy ten, w którym — w niesprawdzonych zresztą intencjach — „poprawił" — a w istocie zepsuł — dzieło dwudziestokilkoletniego twórcy? Ja głosuję bez wahania za pierwszym; uważam, że w tym wypadku trzebaby bronić dzieła Fredry bodaj przeciw niemu samemu. I bardzo poważni ludzie byli tego samego zdania: Chmielowski, w wydaniu swojem z r. 1898, przywrócił pierwotne zakończenie komedji; również Brückner oświadcza się stanowczo za pierwszem.

Sądzę, że jeżeli ten drugi tekst Fredry znalazł dziś tak gorliwych wyznawców, to głównie dlatego, że bardziej odpowiada kursowi „pogłębiania" Fredry i robienia zeń narodowego kaznodziei, bodaj kosztem dotkliwego nakręcania oczywistości.

Jeszcze jedna uwaga.

Bieda, że (jak zauważyłem na innem miejscu) nasi fredrologowie niechętnie widać chodzą do teatru; inaczej nie gadaliby wielu rzeczy. Widziałem *Męża i żonę* na scenie wprawdzie tylko raz, bo następstwem pietystycznego kursu Fredry jest, że tego arcydzieła, tej rozkosznej komedji, nigdy się nie grywa. Widziałem to przedstawienie będąc

młodym chłopcem, to znaczy bardzo dawno, ale właśnie ów finał utkwił mi w pamięci tak że mogę go opowiedzieć i sens tego zakończenia (pierwszego) objaśnić. Było to w Krakowie, na występach (zdaje się) Lüdowej; Lüdowa grała Elwirę, hrabiego Wacława — Sobiesław: widzę jeszcze jego kasztanowate bokobrody! Nie było mowy o „rozczulaniu paradyzu” i nie sądzę doprawdy, aby Fredro miał intencję rzucać komukolwiek ten „ochłap”. Przeciwnie, wyszła z tego zakończenia bardzo dyskretna ale wymowna ironja, doskonale zamykająca sztukę. Tyrada hrabiego wycedzona była w tonie rozmyślnie poprawnym, wielkoświatowym. Skoro Alfred wyszedł, wówczas, po dość wymuszonej scenie przebaczeń, hrabia usiadł po jednej stronie kominka, hrabina po drugiej. Czuć było, że nie mają sobie nic do powiedzenia i że wspólne spędzenie wieczoru jest dla nich wielce kłopotliwe. Po chwili milczenia i jakby daremnych chęciach wszczęcia rozmowy, mąż pochylił się na stronę i ziewnął nieznacznie: równocześnie niemal ziewnęła ukradkiem i żona. Powoli kurtyna zapadła nad tym obrazkiem szczęścia domowego. Nie wiem, od jakiego czasu wywodzi się owa gra sceniczna i kto ją wymyślił, ale zdaje mi się, że instynkt aktorski czy reżyserski doskonale wyzyskał w niej możliwości tego zakończenia.

Rad byłbym, aby czytelnicy wzięli do rąk dwa teksty i porównali. Sens niby ten sam, ale różnica wielka. Pierwotne zakończenie o ileż jest żywsze i zgodniejsze z tonem i tytułem komedji! Wyobrażam sobie, że Fredro, człowiek starszy, czcigodny, ojciec dzieciom a dziadek wnukom,

patrzał może na tę swoją komedję jak na grzeszek młodości, za który mu sporo nadokuczano; że owo pierwotne zakończenie wydało mu się zbyt drażliwe i że wolał zamknąć rzecz półgębkiem, nie wprowadzając wiarołomnej żony na scenę. Same te wiersze: „Jaka bądź żądza szalona — wre w głębi naszego łona” w drugiem zakończeniu, trącą konwenansem, jak znowuż owo: „Przewrotności dziś naszej stała się ofiarą” grzeszy brakiem prawdy. Faktem jest, że gdy pierwsze zakończenie da się doskonale wyzyskać na scenie i — jak to wskazałem — pozwala aktorom wydobyć dowcipną pointę, drugie pozostanie martwe i niezadowalające. Nic z niego aktorzy nie zrobią! Za pierwszem przemawiają i formalne względy artyzmu: tak znakomicie zbudowana sztuka, rozgrywająca się między czworgiem osób, musi w zakończeniu uregulować wzajemny stosunek tych osób do siebie; nie może część tych osób poprostu zniknąć za sceną. Sztuka nosi tytuł *Mąż i żona*; musi tedy załatwić sprawę męża i żony. Hrabia Wacław, sędzia moralności, skazujący swoją Justysię na klasztor, też ma swoją wymowę. Słowem, ze wszystkich względów pierwszy tekst wydaje mi się godniejszy utrwalenia. A że bardzo pragnąłbym w niedługim czasie ujrzeć na scenie tę komedję, zaklinam nasze teatry, niech się nie dadzą zbałamucić i niech zatrzymają zakończenie dawniejsze, zrodzone ze szczerej weny autora i mające wyborne tradycje aktorskie.

Czy to moje votum odniesie skutek?

Daję słowo, bez żadnego „à propos”, ale przyplątał mi się na pamięć aforyzm:

„Prędzej złodziej przyzna się że ukradł, niż profesor, że głupstwo powiedział”.

Wiecie, czyj jest ten aforyzm? — Fredry. W *Zapiskach starucha*. Tak rzekł Fredro, i to nie za lekkomyślnej młodości, ale po dojrzałej rozwadze, na schyłku życia. Już jako kamienna osoba. Toteż przyjmijmy te jego słowa w skupieniu.

1. ↑ „Cudzego nabywając, swoje często tracim; kto po cudzą stawkę idzie, trzeba żeby swoją stawił, czasem i zapłacił”.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

IV. NIE FAŁSZUJCIE NAM FREDRY!

Od czasu jak poruszyłem sprawę podwójnego zakończenia *Męża i żony*, przekonałem się, jak mało ta sprawa jest znana nawet gorącym czcicielom Fredry, posiadającym jego dzieła przeważnie w starych wydaniach, do których nawykli odmłodu. Rozmawiałem naprzykład ze znakomitym aktorem z mego pokolenia, jednym z największych miłośników i znawców Fredry, Stanisławem Stanisławskim; zdziwił się; nie wiedział nawet, że owo drugie zakończenie istnieje[1]; w zupełności wystarczało mu pierwsze! Potwierdził mi przy tej sposobności moje wspomnienie o tradycji scenicznej owego finału.

Ponieważ nie każdy z czytelników ma pod ręką różne wydania Fredry, przytoczę tutaj oba zakończenia. W pierwotnej redakcji zatem kończy się *Mąż i żona* następującą sceną:

ELWIRA, WACŁAW, ALFRED, JUSTYSIA

Alfred chce wychodzić; Wacław, który przed kilku wierszami wszedł, trzymając rękę Elwiry, zatrzymuje Alfreda.

WACŁAW. Już się dowiedział. *(Do Justysi)* Ty, panienko miła,
Znalazłaś sobie równą, co ciebie zdradziła.
Twoje miłostki, zdrady, usługi obfite,
Wszystko już wiemy, wszystko już odkryte,
A że masz do klasztoru szczére powołanie,

Dziś twojej chęci zadosyć się stanie.

JUSTYSIA (płacząc). Ja do klasztoru! Wprzód umrę dwa razy!

(wychodzi szlochając).

WACŁAW. Alfredzie, nie chcę wspominać urazy,

Którąm za ufność odebrał od ciebie;
Wiem twą odpowiedź w podobnej potrzebie;
Ale znając cię dobrze, znanym będąc tobie,
Wszystko w chlubniejszym chcę skończyć sposobie,
Nadto pewny, że wiedząc, ile honor cenię,
Nie podlącej bojaźni dasz temu znaczenie.
Elwira sama błąd mi swój wyznała,
Nad moją zemstę droższa mi jej chwała,
Żalom jej wierzę, młodości przebaczam,
Tak ją szanuję, sobie nie uwłaczam.

ALFRED. Przeciw obojgu występny zbyt wiele,
Już się i przebaczenia błagać nie ośmielę;
Lecz chociaż nas w tej chwili konieczność rozdziela,
Znajdziecie we mnie nadal zawsze przyjaciela.

(odchodzi).

ELWIRA (chcąc przyklęknąć). Przebacz, Wacławie!

WACŁAW (nie dopuszczając). I ty mnie wzajemnie!
Ufnością twoją znajdziesz ufność we mnie,
A błędy nasze, zostając przestrogą,

Spokojność z czasem przywrócić nam mogą.

Tak zawsze grywano *Męża i żonę*; ta scena powtarza się niezmiennie w czterech wydaniach Fredry, dokonanych za życia poety. Natomiast w pierwszem wydaniu pośmiertnem (Warszawa 1880, w 13 tomach) cała ta *scena znika*, pojawia się natomiast w jej miejsce następująca:

WACŁAW, ALFRED.

WACŁAW. Elwira wszystko wyznała,

Winna, ale wina cała
Na nią samą spaść nie może;

W naszem sumieniu największą część złożę.
Alfredzie, tego rodzaju urazy
Jednym zwyczajnie kończą się wyrazem;
Wiem, co odpowiesz, ale wiem zarazem,
I to przyznasz — że w tej dobie,
Jaka bądź żądza szalona
Wre w głębi naszego łona,
Musim zapomnieć o sobie.
Jest obowiązkiem naszego honoru
Chronić od skazy, od skazy pozoru
Tę, co zbyt ufna, serca tylko żyjąc wiarą,
Przewrotności dziś naszej stała się ofiarą.

ALFRED. Rozumiem — i przyrzekam święcie, że w tym względzie
Wola twoja, jaka bądź, prawem dla mnie będzie.

(Kłaniają się zimnym ukłonem i odchodzą w przeciwne strony).

Uderzające jest, że, wprowadzając tak znaczną zmianę, redakcja wydania warszawskiego nie poczuwała się do obowiązku usprawiedliwić jej najmniejszem objaśnieniem, skąd ten tekst wzięto i na jakiej zasadzie. Następne skolei wydanie, lwowskie (1897, pod redakcją Biegeleisena), daje również w tekście zakończenie *drugie*, pierwotne zaś zamieszcza w przypisach z następującą lakoniczną adnotacją: „Sceny dziesiątej i ostatniej (56, 6—22) nie znajdujemy w R_1 W_1”.

Toż samo ostatnie wydanie Ossolineum (Lwów 1926,

pod redakcją prof. Kucharskiego) daje w tekście redakcję drugą, w przypisach pierwszą, objaśniając zarazem ogólnie, że warszawskie wydanie (1880) zawierało „zmiany poczynione przez poetę przed r. 1870”, temsamem użyto go jako podstawy. Wynikałoby z tego, że ta druga redakcja finału *Męża i żony* wprowadzona została na zasadzie zmiany dokonanej przez poetę przed r. 1870, z czem zresztą w niejakiej sprzeczności stoi fakt, że poeta nie postarał się jej wprowadzić do wydania z r. 1871 (wydanie Siemieńskiego). Otóż, uważam, że tak znaczna zmiana tekstu utrwalonego przez wszystkie wydania za życia poety wymagałaby szczegółowszej, a zwłaszcza ściślejszej legitymacji. Mamy prawo żądać od pp. wydawców i specjalistów wyjaśnienia, jak mianowicie — w jakiej formie — wyrażona jest *wola Fredry* w tej mierze i wogóle czy wola taka istnieje? Może to wogóle nie jest poprawka Fredry, ale poprostu jakiś odnaleziony warjant, z którego skwapliwie skorzystano, aby usunąć zakończenie, zdawna rażące niewczesnych moralistów? Stwierdzam, że żaden z pp. wydawców Fredry nie uważał za stosowne usprawiedliwić nawet formalnie tej substytucji. Wydanie z r. 1880 nie daje żadnego objaśnienia, a wydania późniejsze opierają się na... wydaniu z r. 1880.

Co do samej różnicy obu zakończeń, to nie jest ona błaha, i mamy wszelkie prawo zachować się wobec tej inowacji odpornie. O ile pierwsza wersja zgodna jest z tonem całej komedji i zamyka ją znakomicie, o tyle druga odbija dość rażąco od całości, uderza w ton zbyt poważny, który fałszywie brzmi tutaj już w czytaniu, a jeszcze

fałszywiej na scenie. O względach konstrukcyjnych, przemawiających za pierwszą wersją, wspomniałem już poprzednio.

Brückner, wspominając oba zakończenia *(Przegląd Warszawski*, maj 1923), traktuje drugie jedynie jako *„inną tego ustępu redakcję”*, bynajmniej nie uznając jej autorytetu — wręcz przeciwnie, lekceważąc ją. Stwierdza, że pierwszego rozwiązania Fredro użył „po najdoskonalszej rozwadze”; wydaje mu się ono znakomitem i jedynie trafnem zakończeniem komedji. Jedyne co Brückner krytykuje w finale pierwotnym, to — łzy Justysi. „Chyba się — pisze — od zbytniego śmiechu łzami zanosiła. Boć ona panem sytuacji; jeśli usteczka rozchyli, to zatrzęsie się Lwów w posadach od śmiechu, i nie ona pójdzie do klasztoru, lecz hrabiostwo umkną ze Lwowa i na wsi się zakopią, czekając aż nowy skandal towarzyski ich własny zagłuszy”...

Zarazem stwierdza Brückner, iż przez pruderję „sarkano na niemoralne zakończenie komedji” (owo pierwsze), budzące jakoby „wstręt a nawet obrzydzenie”. Można też przypuścić, — to już moja supozycja, — że nie wola Fredry, ale ciasna cenzurka obyczajowa, chwyciwszy się jakiegoś pozoru, stała się powodem tej zmiany tekstu, utrwalonej dziś konsekwentnie przez najnowszy kurs naszej fredrologji. Widzieliśmy, iż, poniesiony nieopatrznym zapałem, lwowski fredrolog wyroił bajeczkę o wprowadzeniu tej zmiany przez Fredrę w wydaniu z r. 1839 (!) aby tym wiaterkiem nadąć puzon swego morału.

I zważmy, jaka jest przemoc tych, którzy zawładnęli

aparatem rzekomo „naukowym”. Pierwotne wydania Fredry — te autentyczne, drukowane za jego życia, — są raczej antykwarską rzadkością; wydania pośmiertne narzuciły (z wyjątkiem wydania Chmielowskiego z r. 1898) zmieniony tekst *Męża i żony*; popularne przedruki trzymają się, oczywiście, nowych „zdobyczy wiedzy”; teatr rad nie rad poddałby się również. I oto pocichu, bez usprawiedliwienia, bez dostatecznych legitymacyj, odbyła się ta substytucja, i nawet nikt nie zapytał, jakiem prawem się to dzieje. Boję się, że prawem kaduka; czekam, aby mnie przekonano że jest inaczej. W każdym razie, ta prestidigitatorska sztuczka, dokonana w biały dzień, bez sprzeciwu, na tekście najpopularniejszego z pisarzy, to istna osobliwość!

A teraz rozważmy rzecz jeszcze z innej strony. Nie jest — jak stwierdziłem — dowiedzione, czy w istocie Fredro sobie takiej zmiany życzył. Ale przypuśćmy wreszcie nawet, że jej sobie życzył. Wyłania się w takim razie niezmiernie ciekawa kwestja: w jakim stopniu (i przez jaki przeciąg czasu) pisarz ma prawo do przekształcania swego dzieła? Rzuciłem świeżo to pytanie w gronie literatów: wywołało ono bardzo ożywioną dyskusję. Bo w istocie rzecz nie jest tak prosta jakby się zdawało. Napozór, prawa twórcy do własnego dzieła są nieograniczone; często bywa, że autor coś zmienia, coś ulepsza; przyjęte jest, że obowiązuje ostatnia redakcja utworu. Ale wyobraźmy sobie np., że Mickiewicz na schyłku życia przegląda swoją *Improwizację*, że — w momencie pojednania z Bogiem — zuchwalstwa jej wydają mu się bluźnierstwem, że je skreśla, przerabia, łagodzi. Czy potomność przyjmie to i

uzna, czy wyrzeknie się dlatego prawdziwej, pełnej *Improwizacji?*. Albo wyobraźmy sobie, że Przybyszewski, pod koniec życia, załzawiony, odmieniony i nawrócony, zacznie poprawiać i oczyszczać swoje dawne najlepsze utwory? Mogą tu działać różne względy: wiek, choroba, nawet nakaz spowiednika; — w jakim stopniu ma to nas obowiązywać? Które dzieło jest autentyczne; czy takie, jakiem wyszło z rąk twórcy, czy też takie, jakiem je chciał widzieć w nastroju ducha wielce odmiennym od stanu w którym je tworzył?

Sądzę, że nie da się tego rozstrzygać ogólnie; trzeba oceniać rzecz indywidualnie, w każdym wypadku. Tutaj, gdy utwór przetrwał w tekście zatwierdzonym przez autora przez kilka wydań, sądzę że i my powinniśmy go takim uszanować. Conajwyżej pełne wydanie mogłoby zamieścić dwie wersje obok siebie, ze ścisłem zaznaczeniem okoliczności, w jakich pierwotny tekst został zmieniony. Rugowanie natomiast autentycznego tekstu do „przypisów", do których większość czytelników nie zagląda i których popularne przedruki nie uwzględnią, wydaje mi się nadużyciem. Że zaś to przeinaczenie Fredry — choćby się komuś mogło wydać mało ważne — nie jest czemś przypadkowem, ale schodzi się z całą ideologiczną tendencją, jaką deformuje się dziś jego fizjognomję, czuję się w obowiązku zawołać: *nie fałszujcie nam Fredry!*

1. ↑ Jak znowuż młodsze pokolenie aktorskie, posługujące się nowemi wydaniami Fredry, nie wie

nawet, że istnieje zakończenie pierwotne. Przekonałem się o tem na popisie warszawskiej Szkoły dramatycznej (w r. 1934), gdzie oglądałem, pierwszy raz w życiu, *Męża i żonę* z zakończeniem drugiem, forsowanem przez prof. Kucharskiego. Przedstawienie utwierdziło mnie w poglądzie, że owo drugie rozwiązanie jest scenicznie niewystarczające i martwe; raczej sztucznie przerywa komedję niż ją kończy.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

V. OCHŁAP CZY TELIMENA[1].

Polemika prof. Eugenjusza Kucharskiego — jak często się zdarza — raczej ma na celu zaciemnienie niż wyjaśnienie sprawy. Nie chcąc w tem iść w jego ślady, postaram się wyodrębnić z artykułu p. Kucharskiego to co ma charakter rzeczowy, pominę zaś wycieczki osobiste oraz szczegóły mętnie podane a nic do rzeczy nie mające.

Przyjmuję zatem chętnie za ustalone, że warjant zakończenia *Męża i żony* powstał nie na schyłku życia Fredry, ale przed r. 1839. Świadczyć ma o tem *„arkusz P”*, którego — jak stwierdza prof. Kucharski — nikt żywy na oczy nie widział, bo go wydawcy z r. 1880 zagubili. Doskonale. Ale cóż stąd wynika? Tem bardziej nastręcza się pytanie, czemu, stworzywszy tę drugą wersję, nigdy nie skorzystał Fredro ze sposobności, aby ją istotnie w tekst swej komedji wprowadzić. Jest to tem osobliwsze, ile że — zdaniem prof. Kucharskiego — to drugie zakończenie było nietylko artystycznie wyższe, ale zmieniało *etyczne walory sztuki.*

Kiedy Fredro miał sposobność wprowadzić tę zmianę? Wchodzą tu w rachubę dwa wydania, drugie i czwarte, trzecie bowiem, warszawskie (1853), było bezprawnym przedrukiem.

Dla każdego z tych dwóch wydań znajduje prof. Kucharski inne wytłumaczenie negatywne; oba równie

wiotkie.

Najpierw zatem, wydanie drugie (tom I i II), dokonane w r. 1839 za zezwoleniem poety i noszące napis: „edycja druga poprawiona”.

„Poprawił tę edycję (pisze prof. Kucharski) oczywiście sam nakładca: cały wiersz w *Zrzędności i przekorze* zagubił, czegoby autor nigdy nie przepuścił”.

Cóż za argumentacja! Prof. Kucharski miesza tu najwyraźniej poprawianie edycji a robienie korekty; dwie czynności bardzo różne. Poprawia się do druku, a korektę robi się w druku. Ale i z tej strony argument nic nie wart. Jestem fanatykiem korekty i robię ją po trzy razy, a miałem doświadczenie, że po takiej trzykrotnej korekcie znakomita drukarnia warszawska potrafiła w dwóch miejscach wiersz zagubić. Ale to wszystko nie ma nic do faktu, że Fredro, zezwalając na to wydanie, — czy je sam poprawiał czy nie, — mógł sobie zastrzec wprowadzenie zmiany, którąby uznał za potrzebną i ważną. I że, w zakończeniu *Męża i żony*, — tego nie zrobił. Nie można wciąż wszystkiego tłumaczyć dąsami na Goszczyńskiego i robić z Fredry rozgrymaszonego dzieciaka.

A teraz wydanie czwarte, dokonane w r. 1871, przez Lucjana Siemieńskiego, za zezwoleniem poety, ale bez jego udziału. „Jedyna rzecz — pisze prof. Kucharski, — jaką syn zdołał u ojca uprosić, to była znana nota do *Ślubów panieńskich*. Stanowisko poety było jasne: chcecie mieć moje komedje, to je sobie drukujcie, ale beze mnie”.

To nietylko nie jest „jasne”, ale przypuszczenie takie jest dla Fredry dość uwłaczające. Jakto! Więc sędziwy poeta dał

się „uprosić” do zamieszczenia noty w przedmiocie tyczącym jedynie błahego tu względu ambicji autorskiej (chodziło o bronienie *Ślubów panieńskich* od zarzutu plagjatu!), a nie skorzystał ze sposobności, aby w tem ostatniem za życia jego uskutecznionem wydaniu wprowadzić doniosłą zmianę, odpowiadającą jakoby jego artystycznemu i *moralnemu* poczuciu? A wszystko dlatego, że go przed czterdziestu laty skrytykował Goszczyński?!

To są bardzo liche argumenty. Poco wreszcie szukać tak naciąganych wytłumaczeń? Czy nie byłoby prostsze przyjąć, że Fredro w pewnym momencie (może pod wpływem zarzutów „niemoralności” i „zgnilizny”, jakie go spotkały) nakreślił sobie owo inne zakończenie *Męża i żony*, ale że potem albo się rozmyślił, albo nie był dość zdecydowany w tej mierze, skoro pozostawił je w tece? Jak zresztą było, tego już dziś nikt nie dojdzie. Co jest pewne, to że rugowanie wersji oryginalnej, którą Fredro dwa razy w tak znacznym odstępie czasu milcząco aprobował, na rzecz niezrealizowanego przez poetę projektu zmiany (którego rękopisu nikt nie widział), nie jest usprawiedliwione. A o to mi tylko chodziło.

A teraz, trochę psychologji. Mógłby się ktoś dziwić, skąd się bierze zacietrzewienie prof. Kucharskiego w tej materji? Sądzę, że z owego błędu[2], który popełnił w książce *Fredro i komedja obca* (str. 231 i nast.), suponując, że zmiana zakończenia przez Fredrę w wydaniu z r. 1839 była faktem dokonanym, na którem to urojeniu prof. Kucharski zbudował cały gmach fantazyjnych wniosków. Z błędu się oczywiście wycofał, bo był zbyt namacalny; ale z

wnioskami zeń wysnutemi ani rusz nie chce się rozstać. W zaciekłości tej posuwa się aż do nazywania autentycznego zakończenia świetnej fredrowskiej komedji „podstarzałą, gipsem prószącą Telimeną”, tak jak je wprzód nazwał „ochłapem rzuconym gawiedzi”. Zatem, *ochłap czy Telimena?* Nauka ścisła powinna lepiej rozróżniać pojęcia.

1. ↑ Odpowiedź na zamieszczony w tej kwestji w *Wiadomościach literackich* artykuł prof. Kucharskiego p. t. *Kamyczkowa argumentacja*.
2. ↑ Prof. Kucharski jeszcze w ostatnim swoim artykule stara się rzecz zaciemnić, nazywając owo swoje wyrażenie „niebardzo zrozumiałem”. Pytam się, czy może być coś zrozumialszego, niż zdanie: „redakcja definitywna ukazała się dopiero w drugiem wydaniu (r. 1839)”?

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

VI. STAROPOLSKI OBYCZAJ.

Jak już zaznaczyłem w poprzednich *obrachunkach*, do najciekawszych rzeczy należą tu ewolucje krytyki. Wyrażają się one nietylko w ogólnym stosunku do pisarza, ale także w zmienności poglądów na poszczególne jego komedje, a nawet na osoby bohaterów. Najjaskrawiej uderza to w stosunku do pana Jowialskiego, o czem kiedyś obszerniej mówiłem. Gdy Tarnowski widzi w panu Jowialskim *najmilszego pod słońcem staruszka*, Siemieński posuwa się aż do takiego określenia: „Pan Jowialski, ten melancholijny filozof, sypiący pełną garścią głębokie prawdy życia, których nikt nie słucha... upersonifikowana tradycja zdrowego rozsądku, kończąca się, niestety, tylko na nim”... Zestawmy te sądy ze znaną tezą prof. Kucharskiego, dla którego komedja ta piętnuje rozpalonem żelazem „życie nikczemne” jowialszczyzny, lub z koncepcją p. Jerzego Stempowskiego, który w niezmąconym dobrym humorze jowialisty widzi *euforję* charakterystyczną dla... paraliżu postępowego. I pomyśleć, że dobry Chmielowski uważał, iż u Fredry jest wszystko tak jasne... Wręcz przeciwnie, jak już zaznaczyłem kilkakrotnie, okazuje się, że niema pisarza, co do którego więcejby się tworzyło dziś rozbieżności. Uświadomić je sobie, to może najlepsza droga do ich pogodzenia.

Jedną ze sztuk, w której ocenie zdarzało się tych

rozbieżności najmniej, była *Zemsta*. Znajdowała ona łaskę nawet ongi u najsurowszych krytyków Fredry. Ale co do mnie, widzę znowuż w tej zgodności pewne nieporozumienie. A mianowicie dlatego, że wszystkie niemal entuzjazmy krytyki podnosiły zwłaszcza moralne walory *Zemsty*, jej atmosferę. Dla Pola w *Zemście* — „nakoniec przemówiła przeszłość narodowa”. Pisze Pol, że, „kiedy salonowe sztuki fredrowskie były obrazem powszechnego zepsucia, które tylko w innem okazane świetle już tragiczne mogły budzić uczucia, pozostanie *Zemsta* po wszystkie czasy obrazem uczciwego obyczaju, szczęścia i cnoty domowej”...

Sąd ten powtarza się wciąż w literaturze fredrowskiej. „Jedyna komedja Fredry, — stwierdza prof. Chrzanowski, — która się kończy Bogiem i odzwierciadla obyczaj staropolski i duszę staropolską”.

I wszyscy grają w tę dudkę...

Nie pierwszy to raz obserwuję to zjawisko. Polemizowałem już niegdyś z powodu *Dam i huzarów* o ten „zacny obyczaj” i „życie nieskomplikowane”. To samo tutaj. Sztuka kończy się Bogiem? Trudno nie zauważyć, że, gdyby nie „dwa posagi” Klary, sztuka nie kończyłaby się Bogiem, ale nowym procesem wytoczonym przez nieubłaganego rejenta. „Uczciwy obyczaj”? — te pieniactwa, gwałty, fałszywe świadectwa, bałwochwalczy kult pieniądza; „obraz cnoty domowej” — te szacherki z podstoliną, która wędruje niemal z rąk do rąk i w którą ojciec, przez zemstę, chciwość i pychę, chce ubrać własnego syna? Promienny uśmiech Fredry zmienia te

wszystkie brzydactwa w piękno, ale czar tego uśmiechu nie powinien urzec aż do popełniania tak grubych omyłek natury moralnej. Chociaż, z drugiej strony, tego rodzaju „kiksy” zdarzają się do dziś zarówno w naszej literaturze jak krytyce tak często, że byłbym skłonny uważać je właśnie za najautentyczniejszą puściznę staropolszczyzny. A już cała niemal fredrologja roi się od nich.

Bo jeszcze dalej posunął się prof. Kucharski... Ale tutaj maleńkie wyjaśnienie. Zauważyłem, iż prof. Kucharski skłonny jest przypuszczać, że ja mu się sprzeciwiam tak często przez przekorę, lub że mu chcę dokuczać. Ani trochę. Poprostu, prof. Kucharski zajął tyle miejsca w nowszej wiedzy o Fredrze, rozwinął tak żywą czynność, wniósł tyle nowych myśli (przeważnie błędnych), zyskał tak potężne środki oddziaływania zarówno przez wydania krytyczne jak przez popularne opracowania komedyj Fredry, że każdy kto tu podejmuje w jakiejkolwiek mierze *rewizję*, wciąż musi się natykać na jego prace i poglądy. Zgóry zaznaczam, że zdarzy mi się jeszcze nieraz mu sprzeciwić, a zawsze w najlepszej intencji.

Zatem, prof. Kucharski posuwa się tak daleko, że twierdzi, iż niezrozumieniu przez publiczność *Pana Jowialskiego* zawdzięczamy *Zemstę* i że poeta chciał w tej komedji pokazać, jak pojmuje istotną staropolskość. „Demonstrując publiczności, — pisze prof. Kucharski o Fredrze — jak istotna przeszłość staropolska w sztuce wyglądać może, jak on ją pojmuje i jak na nią patrzy, tem wyraźniej pragnął się zastrzec przed przypuszczeniem uczuciowej i artystycznej solidarności z figurą

Jowialskiego”.

Strasznie to jest wiatrem podszyte. Stuletnie jakoby niezrozumienie *Pana Jowialskiego* przez teatr i aktorów, to dopiero teza prof. Kucharskiego, bynajmniej nie dowiedziona. Słynne niezadowolenie Fredry ze śmiechu publiczności na tej komedji, oparte na dość wątpliwej anegdocie, odnosiłoby się w każdym razie do daty znacznie późniejszej niż premjera *Pana Jowialskiego*. Na tym domku z kart buduje prof. Kucharski drugi; mianowicie wytłumaczenie pobudek (!), jakie skłoniły Fredrę do napisania *Zemsty* (której pomysł i pierwotna redakcja o kilka lat zresztą wyprzedzają *Pana Jowialskiego)*. A wszystko to podaje prof. Kucharski nie jako swój osobisty i bardzo dowolny koncept, ale w formie kategorycznej, mogącej zasugestjonować czytelnika, że istnieją w tej mierze jakieś realne dane czy dowody intencyj poety. Tak się nie robi!

Wszystko to nasunęło mi jedną myśl. Uczynić sobie zabawę i odczytać jeszcze raz tę uroczą a tak dobrze mi znaną *Zemstę*, ale odczytać z nastawieniem wyłącznie życiowem, obyczajowem. Czytajmy.

Już pierwsze słowo informacji autorskiej jest bardzo charakterystyczne: „Pokój w zamku cześnika”. Co to znaczy? Czy *pokój* cześnika, czy *zamek* cześnika? Ze składni wynikałoby, że zamek. Ale w wierszu 24 czytamy: „Bawi z nami w domu Klary”... — zatem, jesteśmy w domu Klary; toż samo wiersz 124 powiada: „Ojciec Klary — kupił ze wsią zamek stary... — Tu mieszkamy jakby sowy”...

Czyj więc, u licha, jest zamek, u kogo właściwie jesteśmy? I tutaj — mimowoli, jak sądzę, — dał Fredro bardzo charakterystyczny rys szlachetczyzny. Cześnik jest opiekunem Klary: cóż zwyklejszego, niż owo zatarcie granicy między mieniem opiekuna a mieniem sierot, z którego opiekun przez czas ich małoletności bez kontroli korzystał! Konsekwencją takich opiek bywało albo przymusowe małżeństwo sieroty z opiekunem, albo też wydanie jej, również wpół przemocą, zamąż, za tego kto pokwituje opiekuna z rachunków opieki; — często za starca lub brudną figurę. Jakże częste są takie sytuacje w dawnej literaturze, wiernie w tym względzie malującej życie.

Czemu cześnik mieszka w domu Klary? Nie chcę robić plotek, ale podejrzewam, że interesy cześnika są mocno zaszłapane. Inaczej, czemuby on, beznadziejnie stary kawaler, tak kwapił się naraz do żeniaczki, — wszystko jedno z kim, — i to rozpoczynając kroki przedślubne od pilnego wertowania ekstraktów tabularnych? „Co za czynsze — to kobiéta!” — wykrzykuje zachwycony, przeglądając dokumenty majątkowe podstoliny. Te jej czynsze uratowały może Klarę... „Qua opiekun i qua krewny — miałbym z Klarą sukces pewny”... Śmiejemy się, ale, gdyby to nie było w komedji, groźnie brzmiałyby te słowa. Wiemy, co to znaczy: ten sam pleban, który z końcem sztuki „czeka już w kaplicy”, aby, na rozkaz pana, dać ślub mniejsza o to komu i mniejsza o to z kim, *in blanco*, pobłogosławiłby tem skwapliwiej przymusowy związek bogatej a bezbronnej sieroty z opiekunem. Może dlatego, w tym zamku, gdzie jest posażna panna na

wydaniu, żyje się „jakby sowy?”. Aby nie dopuścić do niej możebnego konkurenta?

Ale wdówka dochody „ma znaczniejsze”; więc, „choć u niej co w ukryciu — Bóg to tylko wiedzieć raczy”, cześnik decyduje się na wdówkę i osiąga sukces, dzięki temu, że podstolina jest zrujnowana a zapewne cześnika ma za bogatego, jak on znów ją. W epoce patrjarchalnego obyczaju, niejedno małżeństwo było taką oszukańczą grą, sprzedawaniem ślepego konia na jarmarku.

Nawiasem mówiąc, sądzę, że cześnik bynajmniej nie jest tak wielkim panem, jak to mniemają niektórzy krytycy, urzeczeni jego karmazynowym kontuszem. Skąd! Cześnik (powiatowy), to bardzo skromna godność tytularna, fikcja fikcji; Raptusiewicz, to nazwisko niezbyt karmazynowe; majątek — conajmniej niewyraźny. Ten rębajło sejmikowy, którego szabla „niejednego posła wykrzesała z kandydata”, należy najwyraźniej do owej masy szlacheckiej, wysługującej się możniejszym od siebie. (Inaczej inni byliby jego „krzesali” na posła: już widzę naszego cześnika posłem!). Może to był wielki los w życiu cześnika, że się dorwał tej opieki nad bratanicą starościanką, co już przedstawiało jeden szczebel wyżej. Kiedy ten cześnik szumnie woła: „hola ciury, hej dworzanie”, na nieistniejących dworzan, albo kiedy się odgraża, że „pozna szlachcic po festynie, jak się panu w kaszę dmucha”, można przypuszczać, że raczej to jest doskonałym wyrazem owych „fumów”, któremi jeden szlachetka wynosił się nad drugiego. Mam wrażenie, że hrabia Fredro, bywały Europejczyk, z pobłażliwą ironją patrzy na pańskość tego

brata szlachcica z wiechciami w butach, jakich jeszcze tylu widział dokoła siebie. Zapewne, jest ten cześnik czemś dostojniejszem od rejenta, choćby dlatego że cześnik pił, bił się i tracił, gdy tamten krzątał się i ciułał; ale ciemny, bez ogłady, wiszący u bratanicy, jest ten cześnik, który „w powiecie całej szlachcie pokarbował nosy”, bardzo w istocie pokątną wielkością. Godne wreszcie uwagi jest, że swoje najdelikatniejsze sprawy sercowe i honorowe powierza cześnik Papkinowi, głupcowi i mocno szubrawej figurze. I w tem jest wyborna pointa: ten cześnik jest poniekąd pasorzytem w domu Klary i ma tam swojego pod-pasorzyta Papkina; buffon ma swego buffona. I cały ten mur graniczny, o który cześnik się tak sroży, nie jest nawet jego...

Jedna jest rzecz godna uwagi: przez cały czas akcji, nigdy — z wyjątkiem samego zakończenia — cześnik nie spotyka się z Klarą. Takt Fredry oszczędził mu tej drażliwej sytuacji. Bo Klara ma ostry języczek: mógłby jeszcze ten stryjo usłyszeć jakie słówko prawdy.

A rejent, niewolący syna do związków z podstoliną, której przeszłość nie jest dlań tajemnicą; rejent wciąż z Bogiem na ustach, żyjący obłudą, chciwstwem i nienawiścią? Wszyscy go pamiętają, gdy wygłasza obleśnie owo: „cnota, synu, jest budowa, — jest to ziarno, które sieje”... lub gdy, w swej rozkosznej kwiecistym barokiem retoryce, cynicznie dziękuje lafiryndzie, która, z „arcywielkiej łaski”, raczy „syna jego dzielić łoże”... Zaiste, obraz „uczciwego obyczaju, szczęścia i cnoty domowej”...

Zauważmy nawiasem, że chciwość, złość i próżność

oślepiły rejenta tak, że ten kauzyperda podpisał najgłupszą w świecie umowę (owe sto tysięcy), która omal go nie zrujnowała. I to jest rys znakomity!

Co do rejenta, nikt nie miał złudzeń; ale kiedy krytyka (Chmielowski) przeciwstawia mu cześnika, który jakoby „nigdy nie używa podstępu, fałszu i obłudy", wówczas godzi się wspomnieć scenę pisania listu, artystycznie uroczą, ale inaczej nieco przedstawiającą się gdyby ją wziąć obyczajowo, lub, broń boże, moralnie. Czy trzeba przypominać tę scenę? Cześnik dyktuje tu list, niby od Klary do Wacława; czyli że, aby schwytać syna swego wroga w pułapkę, opiekun ten fałszuje list kompromitujący jego własną pupilkę, narażający, wedle ówczesnych pojęć, cześć jej w najwyższym stopniu. I mówi się, że rejent jest podstępny, a cześnik porywczy, ale idący prostą drogą! Ten cześnik radby był krętaczem, jedynie inteligencja mu nie dopisuje. Wreszcie, nie mogąc wybrnąć z listu, posyła pokojówkę, aby imieniem Klary zaprosiła Wacława. Zaczajeni ludzie chwytają młodego człowieka, poczem stawia mu się dylemat: „Lub do turmy pójdziesz na dno, — gdzie że siedzisz trudno zgadną, — albo oddasz rękę Klarze". A zważmy, że cześnik nic nie wie o wzajemnej skłonności Wacława i Klary; jedyną jego pobudką, to owo cudowne: „rejent skona"... Abyśmy zaś nie mieli co do wartości jego postępku żadnych wątpliwości, dodaje: „A jeżeli starościanka — pójść nie zechce do ołtarza, — jest tu *druga jej bratanka*, — tej za ciebie pójść rozkażę... — Pleban czeka już w kaplicy"...

Ładną w istocie rolę gra ten pleban w „jedynej komedji

Fredry, która kończy się Bogiem”... Daje śluby jak moljerowski aptekarz lewatywy!

Zważmy, że takie poczynania, takie wybryki gwałtu i samowoli, były dość wiernem odbiciem obyczaju, i że, jeżeli która, to ta sztuka pokazuje sprawy, które „w innem okazane świetle, już tragiczne mogłyby obudzić uczucia”, — jak to o utworach Fredry, z dość osobliwem wyłączeniem *Zemsty*, pisał Pol.

Sławi się zdawiendawna — i słusznie — piękno apostrofy cześnika: „Nie wódź nas na pokuszenie, — ojców naszych wielki Boże; — skoro wstąpił w progi moje, — włos mu z głowy spaść nie może”... I w istocie, tajemnicą poezji Fredry jest, że w chwili gdy cześnik wymawia te słowa, zachwyceni zapominamy najzupełniej, że ten sam cześnik przed chwilą niegodnym podstępem zwabiał „w progi swoje” syna sąsiada, aby, pod grozą turmy, zmusić go do świętokradzkiego sakramentu... Bo i on zapomniał najzupełniej, i godzi te dwie rzeczy doskonale, i w tem jest poetycka prawda tej sceny.

Rzecz kończy się — jak wiadomo — szczęśliwie, dzięki dubeltowemu posagowi Klary. Jedynie pod tym wpływem, rejent, który dopieroco powiadał do ożenionego już syna: „wstań serdeńko i chodź ze mną”, mięknie i mówi do siebie: „dwa majątki, kąsek gładki”; i dopiero pod tym znakiem następuje owa „zgoda”, do której „Bóg rękę poda”; bo ciągłe mieszanie imienia boskiego do najpodlejszych szacherek jest bardzo dla tej staropolszczyzny charakterystyczne.

Dodajmy podstolinę, która, zawarłszy kontrakt z

rejentem na zasadzie swego fikcyjnego majątku, współoszukańczo wyłudziła odszkodowanie w klauzuli i najspokojniej wyciąga po nie łapkę. I kto wie, przy owych stu tysiącach wycyganionych z jego pupilki („te z mojego ja zapłacę” — powiada niedbale Klara), podstolina wyda się może za cześnika?...

Wszystko to jest bardzo żywe, prawdziwe w każdem słowie i geście, i wiernie maluje obyczaj szlachecki, zwłaszcza z epoki rozkładu; co do artyzmu, co do wizji świata, *Zemsta* jest klejnotem jedynym w skarbcu komedjowym wszystkich literatur. Topnieję z rozkoszy, oglądając ją dobrze graną na scenie. Ale uważać ją, za autorem *Przygód Benedykta Winnickiego*, za „wzór poczciwości, szczęścia i cnoty” to mi się wydaje osobliwem nieporozumieniem. Jeszcze dziwniejsze wydaje mi się, że ktoś odważa się twierdzić, — i budować na poparcie tego twierdzenia jakże sztuczne konstrukcje, — że Fredro „chciał tu pokazać, jak pojmuje prawdziwą staropolszczyznę”! A już najdziksze, to widzieć w *Zemście*, jak tenże sam komentator, — „królewskie blaski przeszłości”. Co tu jest królewskiego? — królewska jest tu tylko poezja Fredry; reszta, to małe świństwa drobnych ludzi.

W apoteozie tego ponurego sarmatyzmu nasza nowa krytyka przelicytowała swoich poprzedników. Jeżeli Tarnowski, (który wielbił Fredrę niemal bez zastrzeżeń, ale w ocenie fredrowskiego świata *znał proporcje, mocium panie)*, charakteryzując (1876) dwóch bohaterów *Zemsty*, powiadał, że, gdyby mieli stanowisko i siły potemu, cześnik

„urażony, podniósłby rokosz jak Zebrzydowski o kamienicę”, a rejent, „jak Radziejowski, wyniósłby się chyłkiem i sprowadziłby Szwedów”, — to prof. Kucharski pisze, ni mniej ni więcej, że „Polska urosła z takich dwu sił i wartości: z połysku stali w ręku takich rębaczy jak Raptusiewicz, i z nieugiętej żelaznej woli, skupionej w mózgu takich bajecznych głowaczy jak Milczek”.

To się nazywa podbijać bębenka! Skoro już tak daleko sięgać, sądzę, że z większem podobieństwem do prawdy możnaby powiedzieć, że Polska upadła przez takich ciemnych warchołów jak cześnik, który, jak był konfederatem barskim, tak samo mógł być konfederatem targowickim, i przez takich sobków, krętaczy i pieniaczy jak rejent, którego „bajeczna głowa” objawia się głównie rutyną w dostarczaniu fałszywych świadków („nie brak świadków na tym świecie” — artystycznie ten wiersz jest cudem nad cudy, ale czy nie przechodził nas zimny dreszcz, kiedy go wymawiał stary Rapacki?); słowem, upadła przez zapóźnienie się w tępej i zmurszałej szlachetczyźnie.

I dziwi mnie, że kiedy „przyszła kryska na Matyska” i kiedy, zdawałoby się, zaczęła się z takim impetem podjęta przez prof. Kucharskiego rewizja stosunku do świata fredrowskiego, wszystko skrupiło się — aż do zbytku — na jowialszczyźnie, a skończyło się apoteozą raptusiewiczostwa. Przecież to są dwie fizjognomje tej samej rzeczy; w czem życie cześnika, pędzone w towarzystwie Papkina i Dyndala, ma być godniejsze? Przez tę konfederację? Może i pan Jowialski zamłodu był w jakiej konfederacji? Kto go wie...

A konkluzja tych uwag? Jeśli nicuję tak wartość moralną tego minionego świata, to dlatego, że widzę pewne niebezpieczeństwo w stosunku do poety. Materjał życiowy, z którym związany jest nierozdzielnie artyzm Fredry, stanowi niemałą zaporę w tem aby ten artyzm przemówił w całej pełni do ludzi dzisiejszych. Uczyć ich, w jaki sposób cud sztuki zdolny jest przetworzyć w piękno przeciętną lub najlichszą bodaj rzeczywistość, oto jedno z zadań krytyki wobec Fredry. Ale wmawiać w dzisiejszego widza, w młodzież zwłaszcza, że ciemnota i łajdactwo w kontuszu — byle podlane bigoterją — są poczciwością i cnotą, że są „królewskim blaskiem przeszłości“, to znaczy wyzywać jej krytycyzm, którego, w stworzonem niebacznie nieporozumieniu, łatwo pada ofiarą dzieło poety. A znów, jeżeli się to uda wmówić, to tem gorzej...

Bo jest tu jeszcze jedno. Wspomniałem na wstępie o naszych nagminnych „daltonizmach etycznych“. Uderzają mnie one tak bardzo, że, kiedy się zastanawiam nad obrazem naszej literatury scenicznej, którą śledzę jako krytyk od lat kilkunastu, i kiedy rozważam jakąby można znaleźć najogólniejszą jej cechę, cechą tą wydaje mi się właśnie ów daltonizm. Ileż widzieliśmy sztuk, w których autor uważa postępowanie tego i owego ze swoich bohaterów za wzór szlachetności, gdy w istocie jest zgoła przeciwnie. Ileż razy krytyka pieje o „czystej atmosferze“ utworu, w którym dzieją się same draństwa, byleby tylko dziewicę dotaszczono nietkniętą do ołtarza. A takie nieuporządkowanie stosunku do literatury musi ciążyć i na życiu. Dlatego niemal z przerażeniem czytam np. w

monografji fredrowskiej prof. Chrzanowskiego o „poczuciu honoru“ majora w *Geldhabie*, albo o „niemałej wartości moralnej“ cześnika z *Zemsty*. Stosunek fredrologów do fredrowskiego świata demonstruje z całą naiwnością, ile jeszcze sarmatyzmu spod najciemniejszej gwiazdy pokutuje w naszych obiegowych kryterjach moralnych.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

VII. TROCHĘ KOMICZNA NAUKA.

Zanim posuniemy się dalej w tych „obrachunkach“, pozwolę sobie na małą dygresję. Zamłodu studja moje zaczęły się od innych gałęzi wiedzy: dopiero późno i na własną rękę zaszedłem do literatury. Tembardziej, zajmując się przeważnie piśmiennictwem obcem, nie stykałem się długo z t. zw. *polonistyką*. Obecnie, rozciekawiony zagadnieniem Fredry, przewertowałem mniejwięcej całą naszą fredrologję. Uderzyło mnie wiele rzeczy, którym, nie włożony do nich zawodowo, dziwowałem się z całą świeżością zdziwienia. Ponieważ spostrzeżenia moje mają ogólniejszy charakter, może nie bez pożytku będzie zwierzyć się z nich pokrótce; że zaś chodzi mi o samą rzecz, a nie o dokuczanie komukolwiek, dając przykłady, będę omijał nazwiska. To może być dobre ćwiczenie seminaryjne dla młodych polonistów: niech zgadują, co jest z którego profesora.

Naukowość historji literatury zawsze pono będzie miała cechy niepoważne. „Wiedza“ jest tu rzeczą wątpliwą; może wieść prostą drogą do głupstwa — i dodać mu wagi! — o ile nie jest złączona z wrodzonem poczuciem materjału. Toż samo praca. Nie można mówić o muzyce bez słuchu; otóż „muzykalność literacka“ jest rzeczą, która dość często stroni od najpilniejszych naukowców. Mogliby, mimo to, zapewne, oddawać sporo usług; cóż, kiedy łatwo zatracają

granice swojej kompetencji, zwłaszcza gdy, posadzeni na katedrze profesorskiej, przechodzą od szperań do syntez, do egzegez twórczości, oczywiście wedle swoich pojęć i swojemi metodami. Na dowód jak karykaturalne wynikają stąd rzeczy, dam jeden przykład — wzięty spośród wielu. Chodzi znów o *Zemstę* Fredry. W poprzednim rozdziale wspominałem tezę profesora, który stwierdził „naukowo“, że Fredro napisał *Zemstę*, aby „się zastrzec przed przypuszczeniem uczuciowej i artystycznej solidarności z figurą Jowialskiego“. A oto mamy drugą tezę, niemniej naukową. Inny profesor, tłumacząc powstanie *Zemsty*, powiada, że Fredro „chciał w *Zemście* utworzyć komedję przedmoljerowską, to znaczy, jako wielki moljerista, postawił sobie zagadnienie, jakby mogła wyglądać komedja polska, gdyby ją ktoś w okresie przedmoljerowskim chciał napisać“...

To jedno zdanie powinnoby wystarczyć, aby zdjęto łagodnie owego profesora z katedry, a katedrę oddano do dezynfekcji. Bo czy można doprawdy spiętrzyć więcej niedorzeczności w jednem zdaniu? Więc komedja przedmoljerowska — gdyby istniała w Polsce — wyglądałaby tak jak *Zemsta!* I cowięcej, Fredro, pisząc *Zemstę*, postawił sobie takie „zagadnienie“!!...

To jest w istocie przerażająca próbka historji literatury jako „wiedzy ścisłej“. Z takich odkryć składają się nieraz całe rozprawy, prace, dzieła... Takie metody „badań“ stosuje się przez dziesiątki lat w seminarjach, na takich mądrościach wychowują się młodzi.

Lekkomyślność rozumowań i wniosków w tej

„naukowej“ krytyce literackiej bywa zdumiewająca. Przyczyniają się do tego bardzo mylne pojęcia tych ludzi o psychice artysty i o mechanizmie twórczości. Znów dam mały przykład, dokąd można zajechać taką metodą.

Fredro wyraził się gdzieś w rozmowie, że *Męża i żonę* pisał bez planu. Syn Fredry, cytując słowa ojca, dodaje, że „to jest rzadki wypadek, aby autor napisał dobrą komedję, nie mając w głowie przynajmniej ogólnych jej zarysów“. Na tem powiedzeniu znowuż pewien uczony profesor wznosi gmach wielce ścisłych wniosków. Orzeka, iż, skoro rzecz jest dobra, a nic dobrego bez świadomej pracy powstać nie może (!), Fredro musiał „mieć przed oczami jakąś gotową, bardzo dobrze zbudowaną komedję obcą”, z której swoją naśladował, i że prawdopodobnie ta komedja kiedyś się odnajdzie, robiąc wszystkim niespodziankę. „Póki to nie nastąpi, — konkluduje nasz profesor, — wolno narazie przypuszczać, a przynajmniej się łudzić, że to jest komedja oryginalna“...

Znowuż trudno w jednem zdaniu skupić więcej fałszywych wniosków. Po pierwsze, to co sam poeta mówi o powstaniu swego utworu, może być interesujące, ale nie jest żadnym dokumentem; o tem wie każdy, kto przestawał z żywymi artystami. Powtóre, obok tworzenia świadomego, istnieje cały ważniejszy nieraz proces toczący się w podświadomości. *Pan Tadeusz* rozrósł się z zamierzonego małego opowiadania, prawie podobnie jak *Ogniem i mieczem*; *Wesele* zaczął Wyspiański pisać od środka, może nie mając pojęcia co z tego wyjdzie; takich przykładów możnaby dać sporo. Mechanizm twórczości bywa rozmaity,

— aż do improwizacji. Więcej może dzieł powstało bez planu, niż z planem; nie mówiąc o tem, że często plan ten w czasie tworzenia najzupełniej się zmienia. Ale najszczególniejszy jest wniosek, — jakże pochopnie wysnuty i z jak nikłych przesłanek! — że utwór, który równocześnie „nauka“ uznała za jedną z najświetniejszych komedyj Fredry, będącego znów jednym z największych komedjopisarzy świata, *musi* być wiernem naśladowaniem jakiejś tajemniczej komedji obcej, która się tak gruntownie skryła, że jej dotąd nikt nie znalazł; a Bóg wie jak gruntownie przetrząśnięto wszystkie „wpływy“ działające na Fredrę!

Wpływy! Tę wpływomanję atakowano już nieraz i zaczepiano wartość tej metody. Nie znaczy to oczywiście, aby przeczyć faktowi zapłodnień duchowych i odmawiać prawa do ich badań. Owszem, ten proces zapylenia jest rzeczą jedną z najciekawszych, ale najdelikatniejszych. W naszej nauce literatury, a zwłaszcza we fredrologji, sprowadza się to badanie do mechanicznego i często bardzo naciąganego zestawiania figur i sytuacyj. Odkąd jestem krytykiem teatralnym, zdawałem sprawę z tysiąca blisko sztuk i wiem jak bardzo powtarzają się w teatrze motywy, tak że dla każdej sceny możnaby znaleźć obfitość parantel, często zgoła autorowi nieznanych. Cała rzecz w tem, że nowsi autorowie chodzą sobie na swobodzie i nikt ich nie bierze na śledztwo, a inni — „klasycy“ — dostąpili tego wątpliwego honoru, że muszą zdać rachunek z każdego słowa. Kto się tam troszczy o analogje i „wpływy“ w sztukach Kiedrzyńskiego, Perzyńskiego, a nawet

Zapolskiej! Natomiast u Fredry niema sceny, w której nie znalezionoby tuzina zapożyczeń. Byłaby to dość niewinna zabawa quasi-naukowa, gdyby z niej nie płynęła sugestja, bynajmniej nie obojętna, owszem szkodliwa, a przeraźliwie sprzeczna z prawdą, że Fredro jest — najmniej oryginalnym z naszych scenicznych pisarzy! W dodatku traktuje się na jednym planie błahe komedyjki Fredry i jego arcydzieła: wyliczywszy wszystkie rzekome pożyczki jakiejś *Lity et Comp.*, lub czegoś podobnego, taki profesor konkluduje z całą powagą, że „Fredro nie odznaczał się bogatą inwencją“...

A ścisłość tych bardzo ścisłych kryterjów wiedzy ścisłej? Oto znów jeden przykład wśród wielu.

Zauważył ktoś, że motyw *Gwałtu co się dzieje!* Fredry pokrewny jest komedji Marivaux *La nouvelle colonie*. Pewien młody romano-polonista rozwinął to spostrzeżenie obszernie, wykazał analogje i stwierdził niezbicie zależność. Analogje były absolutnie przekonywające; na ich zasadzie znowuż pewien uczony profesor orzekł w swojem dziele, iż podobieństwo jest tak wyraźne, że go „prostym przypadkiem wyjaśnić nie wolno" i że trzeba uznać *Nouvelle colonie* za niewątpliwe źródło Fredry. Wielki stąd honor spłynął na młodego romano-polonistę; gdyby wojna nie zmieniła biegu jego karjery, byłby niechybnie został profesorem. Ale, zaledwie ustalono niezłomnie ów fakt naśladownictwa, inny uczony wykazał, że Fredro *nie mógł znać* komedji Marivaux, która nie była grywana i która nigdy do czasów Fredry nie pojawiła się w książkowem wydaniu. Na to, inny badacz podniósł, że Fredro mógł ją

poznać z numeru *Mercure de France* z roku 1750. Na co znów inny zauważył, że więcej niż wątpliwe jest, czy w obozie napoleońskim, potem w Rudkach, czy w Bieńkowej Wiszni, a nawet we Lwowie, Fredro miał sposobność wertować rocznik *Mercure de France* z r. 1750... Oczywiście, wszystko to dało przyczynę do szeregu uczonych publikacyj. Przypomina mi to historję archiwisty z jakiejś komedji Flersa. Ów archiwista znalazł pewien dokument i ogłosił go; dostał za to *palmy akademickie*. Po jakimś czasie wykazał, że ten dokument jest fałszowany, i dostał za to rozetkę *„instruction publique“* — wyższy stopień tego odznaczenia.

To są drobiazgi; ale skoro zestawić wszystko co tu przytoczyłem, mam wrażenie jakiegoś fałszywego stosunku do literatury wogóle. Mimowoli, uczeni szperacze sądzą twórczość poety miarą swojej pracy, z jej planowością, skrzętnością, metodycznością. Jak uczony *ma obowiązek* znać wszystko co napisano wprzódy w obrabianym przez niego przedmiocie, taksamo wyobraża sobie że jest i z poetą, i do faktu tego przykłada przesadną wagę. Znów dam charakterystyczny przykład, zaczerpnięty z pracy o domniemanym wpływie *Ślubów panieńskich* Fredry na *Il ne faut jurer de rien* Musseta. Znał czy nie znał Musset polską komedję, przełożoną lichą prozą na francuskie i wydaną w jakimś zbiorze? Przychylając się do tego że znał, nasz uczony pisze (polszczyzną znowuż coprawda zbyt... polonistyczną): „Natomiast bodaj że prawieby stwierdzić można, że w r. 1835, w dobie swej intensywnej twórczości dramatycznej, Musset tak dobrze jakby chyba nie mógł nie

znać wydawnictwa zbiorowego, poświęconego właśnie arcydziełom teatru europejskiego“.

Nie wchodzę tu na razie w meritum sprawy, — czyli w kwestję owego „wpływu“. Ale, przyznaję, wcale nie wydaje mi się konieczne, aby dwudziestokilkoletni francuski poeta, przechodzący wówczas swoje najburzliwsze dramaty sercowe, musiał wertować zbiorowe wydawnictwa poświęcone teatrowi europejskiemu, dlatego że, bez myśli o scenie, odniechcenia rzucał na papier swoje urocze „przysłowia“ sceniczne. Nasz profesor wyraźnie urobił sobie Musseta na swoje podobieństwo.

„Bodaj że prawieby stwierdzić można, że tak dobrze jakby chyba nie mógł nie znać...“ Ten cytat należałoby wyryć jako godło w naszych seminarjach polonistycznych.

Jedna rzecz uderzyła mnie jeszcze w czasie tej podróży przez fredrologję, oglądaną z lotu... Nie „z lotu ptaka”, to byłoby pretensjonalne; powiedzmy z lotu ćmy dążącej do światła wiedzy ścisłej. Otóż, zauważyłem, że ta nasza literatura *par excellence* krytyczna bardzo mało uprawia krytykę we wzajemnym stosunku uczonych do siebie. Cóż za kontrast między krytyką „wolnopraktykującą“, która nie nakłada rękawiczek aby sobie wzajem wytykać błędy, a kurtuazją i oględnością, z jaką się to dzieje — o ile wogóle się dzieje — w naukowej polonistyce. Jakiż tu przykładny — zbyt przykładny — respekt młodszego pokolenia wobec starszego! Podczas gdy wolnopraktykujący literat, począwszy od pewnego okresu życia, bywa przedmiotem mniej lub więcej gwałtownej i nieprzebierającej w środkach niechęci tych co przychodzą po nim, w sferze naukowej

panuje pod tym względem prawdziwa sielanka.

Wynika to poniekąd z organizacji cechu naukowego. Kto pisze najczęściej o pracy czy książce profesora? Albo młody kandydat na docenta, albo inny profesor, kolega w dostojeństwie. Szanujcie, abyście byli szanowani... Stąd specjalny styl tych ocen; nawzajem czapkują sobie biretami i kiwają berłami; jeżeli znajdzie się źdźbło krytyki, to zawinięte dla niepoznaki w komplement, dostrzegalne ledwie dla paru specjalistów. Zwykle, praca naukowa zaczyna się od stwierdzenia, że poprzednik wszystko już najlepiej i najpiękniej powiedział, tak że niema co i dodać. Choćby się nawet miało mówić coś zgoła przeciwnego. A jeżeli chodzi o ocenę pracy młodszego naukowca, to znów ten młodszy jest zwykle uczniem jakiegoś *autorytetu*, który go kryje. Wszystko to uderzyło mnie przy wertowaniu literatury fredrowskiej, i to jest może powodem, że tyle karykaturalnych tez przechodzi tak gładko i nawet cieszy się aplauzem, obrasta po jakimś czasie powagą. Ba, tyle — mówiąc poprostu — byków uchodzi bezkarnie! Jest naprzykład książka profesorska o Fredrze, w której każdy wypad w dziedzinę literatury francuskiej roi się od lekkomyślnych omyłek; o tej książce pisał bardzo obszerną recenzję inny profesor, z fachu i wykształcenia romanista; otóż, zdumiony byłem, widząc jak skutecznie dokładał starań aby nie zauważyć ani jednej z tych gaff swego kolegi. Brak jest atmosfery ostrego starcia zdań, szczerej krytyki. Jeden stary Brückner, mimo że też kurtuazyjnie unika krytyki personalnej, czasem, na jakieś zbyt fantastyczne rojenia fredrologiczne, wykrzykuje rzeźko

swoim zawiesistym językiem: „Na to niema zgody!“.

Pewne światło na te sprawy rzuca niedawna enuncjacja jednego z profesorów, gdzie, z okazji jakiejś toczącej się polemiki o ciało uniwersyteckie, czytaliśmy co następuje: „Różnic nie daje jeden profesor drugiemu odczuwać. Wszyscy cenią się jednakowo i poważają. W ciele nauczycielskiem obowiązuje zasada autorytetu. Co mówi botanik o botanice, to się uznaje za prawdę i orzeczenie ostateczne... Stąd pochodzi ta rzekoma pewność profesorów, która niewtajemniczonych w życie uniwersyteckie uderza. Jest ona niczem innem jak uznaniem kompetencji profesora w zakresie jego przedmiotu i ostatecznie w nauczaniu niezbędna jak komenda pułkownika w koszarach“...

Nie mieszam się do botaniki: może w niej ta subordynacja jest pożądana? Ale w takiej gałęzi wiedzy jak historja literatury, ów dogmat „jednakowego poważania”, te komendy „pułkowników w koszarach”, wydają rezultaty oszołamiające. Bo wiecie, kto głosi w wyżej cytowanym ustępie zasadę autorytetu? Ten sam nieborak, który wzniósł ową piramidę głupstwa w tezie o *Zemście* jako... komedji przedmoljerowskiej, i wiele innych niemniej piramidalnych piramid. To jego dość naiwne wyznanie tłumaczy nam wiele. W rezultacie, nikt nad tym całym kramem nie wykonywa kontroli: literaci nie, bo to jest „nauka”, a naukowcy nie, bo się... poważają nawzajem. I dopóki szanowna konfraternia historyczno-literacka nie zmieni obyczaju okadzań się wzajemnych na zasadę zdrowej

krytyki, dopóty skazana będzie na to, aby psuć mnóstwo papieru napróżno i pozostać trochę komiczną nauką.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

VIII. RASY, KLASY, CZASY...

Mówiłem o słabostkach naszej nauki, dochodzącej, może zbyt policyjnie, źródeł z których rzekomo pisarz czerpie, wpływów jakie na niego mogły oddziaływać, autorów których mógł znać i czytać. Pomówmy dla odmiany o Fredrze w związku z autorem, którego — *nie mógł znać*. Tyle się w historji literatury buduje konjunktur na najwątpliwszych nieraz zależnościach, że może będzie zdrowo pogadać o powinowactwach duchowych dwóch ludzi, którzy żyli o setki mil od siebie i z których jeden nie przeczuwał istnienia drugiego. Mam na myśli najświetniejszych przedstawicieli odradzającej się komedji, która, w zaraniu XIX wieku, wykwitła na dwóch krańcach Europy. Fredro a Musset, to rozdział fredrologji nie pozbawiony pikanterji.

Pierwszy raz bodaj pada u nas, z okazji Fredry, nazwisko Musseta we wspominanych już kilkakrotnie odczytach Tarnowskiego. Nazwisko owo — w tem zestawieniu — brzmi, w r. 1876, nader egzotycznie. A cóż dopiero sposób, w jaki Tarnowski je wymawia! Zastanawiając się, czy *komedja może być poezją*, powoławszy się na *Burzę*, *Sen nocy letniej*, na *Kupca weneckiego*, mówi tak:

Ale to Szekspir; to komedja choć trochę przynajmniej czarodziejska. Ale w tej prawdziwie społecznej i potocznej? Kto wie, czasem. Cóż może być prozaiczniejszego na świecie jak Bawarczyk i monachijski bursz, a przecież jest pewien Fantasio; dependent od notarjusza także nie bywa otoczony poetycką aureolą, a jednak jest pewien Fortunio... Ale to także inna kategorja, to Musset, to kapryśna fantazja, która tylko rzeczywistość udaje, to poezja przebrana za komedję. A chodzi o prawdziwą; gdzie w komedji prawdziwej, od Arystofanesa do Sheridana i od Moljera do Sardou, gdzie jest poezja?

Gdzie? I Tarnowski opowiada zdumionym słuchaczom o — *Ślubach panieńskich* Fredry.

Mówię „zdumionym” dlatego, że, choć *Śluby panieńskie* od samego początku zyskały poklask publiczności i krytyki, nie było w zwyczaju mówić o nich tym tonem. Z wcześniejszej nieco *Historji literatury* Juljana Bartoszewicza cytowałem już taki sąd o pisarzu: „U Fredry gorzej jeszcze jak w starym Zabłockim. Istota jego komedyj w tem, że kobiety przebierają się za mężczyzn, mężczyźni za kobiety, panny ślubują sobie nigdy nie iść zamąż“ i t. d. A tu naraz: Szekspir, Musset, Fredro... „Gdzie jest — pyta dalej Tarnowski — w komedji, z wyjątkiem naturalnie Szekspira i *z wyjątkiem Musseta*, para kochanków tak ładna jak Gustaw i Aniela? Nie u Moljera ani Beaumarchais'ego”... I znowuż o scenie dyktowania listu przez Gustawa powtarza: „*Z wyjątkiem Musseta*, niema nigdzie ładniejszej sceny miłosnej w komedji”...

Ta wyborna znajomość Musseta, to wymawianie jego nazwiska jednym tchem z nazwiskiem Szekspira, branie go jako najwyższej miary poetyckiego czaru, są niewątpliwie uderzające. Zrozumiałe to jest u Tarnowskiego na tle poufałego znawstwa francuskiej kultury, która wówczas

cechowała jego klasę. Tarnowski, który zamłodu wiele przebywał w Paryżu, bywał niewątpliwie pilnym gościem *Komedji Francuskiej*; na jego młodość właśnie przypada późny ale tem wspanialszy sceniczny tryumf mussetowskich komedyj. Dodajmy, że najbliższym przyjacielem i poniekąd przewodnikiem duchowym Tarnowskiego był rówieśnik jego, Stanisław Koźmian, wówczas dyrektor teatru krakowskiego; otóż, Koźmian z wielkopańskim gestem starał się narzucić krakowskiej publiczności swego ukochanego Musseta, w którym Hoffmanowa — wówczas w kwiecie młodości i talentu — grywała dla jego osobistej przyjemności przed pustą prawie salą.

To odgadnięcie *mussetyzmu* komedji fredrowskiej było artystycznem wyczuciem Tarnowskiego, które przynosi mu niewątpliwie zaszczyt. I kto wie, czy nie przez Musseta znalazł Tarnowski ów ton, jakim mówi o Fredrze; czy nie przez Musseta zrozumiał, ile w tych na Podkarpaciu zrodzonych komedjach było delikatnej i świeżej poezji? Bądźcobądź, odkrycie to — bo niemal można nazwać je odkryciem — zatraciło się później; zaprzepaściło się w drobiazgowej i mechanicznej szperaninie *wpływologicznej*, w komunałach o „polskim Moljerze” i t. d. Przeciw tym komunałom protestuje bardzo słusznie Grzymała-Siedlecki (w przedmowie do *Trzy po trzy*), podkreślając różnice między Fredrą a Moljerem, — różnice daleko istotniejsze niż rzekome podobieństwa, — i, jakby nawracając do impresyj Tarnowskiego, pisze o *Ślubach panieńskich*: „Kto nie powierzchownie i nie banalnie wczyta się w ten wiew

sercowego zefiru, ten chyba dostrzeże, że tu nie tyle z Moljerem ile z Mussetem jest podobieństwo, z pisarzem, którego Fredro bodaj nie znał“...

Nawet bez „bodaj”. Można napewno powiedzieć, że nie znał. Teatr Musseta wykwitł — nie na scenie, ale na łamach *Revue des Deux-Mondes* w latach 1833—1836, wówczas gdy pierwsza faza twórczości Fredry (a o tę nam chodzi tutaj) była już zamknięta.

Mimo to, nasza krytyka naukowa nie oparła się pokusie zbudowania hipotezy ulubionych „wpływów”; — ale odwrotnie. Uderzony pewnemi analogjami między *Ślubami panieńskiemi* a komedją czy *przysłowiem* Musseta *Il ne faut jurer de rien (Nie trzeba się zarzekać)*, prof. Folkierski *(Fredro a Francja)* powiedział sobie: Nie mógł Fredro, pisząc *Śluby*, znać owej komedji ogłoszonej w r. 1836; ale mógł Musset, pisząc *Il ne faut jurer de rien*, znać — *Śluby panieńskie*. Bo, w istocie, wiadomo jest, że *Śluby panieńskie* przełożono („bardzo źle”, jak mówi sam Fredro) prozą na francuskie i ogłoszono w r. 1835 w jakimś zbiorze *„teatru europejskiego”*. Prof. Folkierski w swojej pracy cytuje obficie przekład francuski *Ślubów* i zestawia go ze scenami Musseta; przyczem uderzają go podobieństwa dialogu między stryjaszkiem a bratankiem trzpiotem. Ale idzie dalej; szuka tych podobieństw i w samym zasadniczym pomyśle: opór Walentyna, który się zarzeka małżeństwa ukartowanego przez dwie rodziny, czyż to nie odwrócone *śluby panieńskie*? W rezultacie, prof. Folkierski rzuca — dość dyskretnie zresztą — przypuszczenie, że Musset przeczytał w owym zbiorze komedję Fredry i że się

z niej zapożyczył.

Jak było, tego się zapewne nie dowiemy nigdy. Wspominałem już, że nie widzę najmniejszej konieczności, aby Musset musiał wertować wszystkie zbiorki obcych komedyj, dlatego że sam był w wenie komedjowej. Poeta raczej wówczas unika wpływów niż ich szuka; jeżeli go nachodzą, to mimo jego woli. Ale, ostatecznie, Polacy byli wówczas w Paryżu w modzie, mogła w paryskiem towarzystwie komedja Fredry znaleźć swojego patrona, mógł ją ktoś Mussetowi podsunąć, mógł ją poeta znaleźć na biurku w jakimś salonie, — niema w tem niepodobieństwa. I nie ma to chyba wielkiego znaczenia.

Bo oto uderza mnie coś innego. To mianowicie, że, na parę lat przedtem, w r. 1833, w dobie gdy już zupełnie napewno *nie mógł znać* komedji Fredry, Musset napisał sztukę co najmniej tyleż albo i więcej niż owo *Nie trzeba się zarzekać* mającą analogij ze *Ślubami*. Sztuką tą — *Nie igra się z miłością*. Niema tutaj transpozycji płci: to nie „śluby kawalerskie”, jak nazwał *Nie trzeba się zarzekać* Grzymała-Siedlecki, ale dosłownie śluby *panieńskie*. I tu dwie rodziny życzą sobie związku; nieboszczka matka Kamilli i ojciec Perdicana (w polskim przekładzie scenicznym *Oktaw*) przeznaczyli tych dwoje krewniaków dla siebie. Młodzi przybywają równocześnie do zamku, panienka wprost z klasztoru, panicz ze stolicy. Panicz zrazu dość niedbale przyjmuje perspektywę małżeństwa, uważa Kamillę za coś co mu z prawa przypadnie; ale kiedy chce jej dać wpół braterski wpół narzeczeński pocałunek, ona osadza go w miejscu swym chłodem. Wówczas on,

podrażniony — jak nasz Gucio — zaczyna na nią zwracać baczniejszą uwagę; cóż się okazuje? Kamilla — jak fredrowska Aniela i Klara — poznała „męża Kloryndy życie wiarołomne”; ze zwierzeń i doświadczeń towarzyszek klasztornych wyniosła nieufność i niechęć do mężczyzn. Postanowiła nie wyjść nigdy zamąż. Przychodzi do starć na słowa, odpowiadających pojedynkom słownym Gustawa z Klarą i z Anielą razem, bo Kamilla jednoczy je obie, jest władcza i cięta jak Klara, a wrażliwa i poważna w uczuciu jak Aniela. Aby podrażnić Kamillę, młody człowiek udaje miłość do innej; bierze sobie — i z powodzeniem — za przynętę żywą Rozalkę, jak tamten fikcyjną Anielę. A wujaszek Kamilli i ojciec Perdicana jest skłopotany i bezradny jak Radost i pani Dobrójska razem.

Oczywiście, że to wszystko ma inną barwę i inny smak, — komedja obraca się w dramat, — ale analogje są uderzające.

Zatem, można stwierdzić, że Musset, przed możliwością poznania — problematycznego wogóle — komedji Fredry, nosił w sobie temat „ślubów” i że, wykonawszy go raz, podjął go powtórnie, — tym razem na wesoło, — transponując płeć na owe śluby *kawalerskie*. Cóż zatem zostałoby z ewentualnego zapożyczenia się u Fredry? Niewiele. Stryj i bratanek; to znaczy to co w komedji jest najbanalniejsze; boć takich stryjów i bratanków jest w teatrze sporo. Toż pisze prof. Sinko, że „po odkryciach Günthera, nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Radost ze *Ślubów panieńskich* ma dwa pierwowzory u Regnarda, jednym jest Géronte z *Gracza*, drugim Valère z

Roztrzepańca”... poczem znów prof. Sinko odsyła stryjów Regnarda do — komedji łacińskiej i do Plauta. Jabym jeszcze dodał do tych „odkryć”, że stryjowie istnieli nietylko w teatrze, ale i w... życiu, o czem może „nauka” zanadto zapomina. Zwłaszcza w życiu szlacheckiem.

A że ów motyw odrzekania się małżeństwa powtarza się u obu pisarzy? Też bardzo naturalne. Motyw ten był niejako w powietrzu: tworzące się nowe społeczeństwa zaczynały odmiennie patrzeć na małżeństwo; indywidualizm buntował się przeciwko patrjarchalnym związkom z układów, romantyzm buntował się przeciwko prozie życia, chciał wyżyć wprzód swój dramacik czy swój poemacik serca. Cóż dziwnego, że powstająca na dwóch krańcach Europy komedja poetycka podjęła ten sam motyw? Nastręczało go samo życie. Kamilla Musseta a Klara czy Aniela Fredry, — mimo że ciężar gatunkowy ich tak jest różny i że, przy tej drapieżnej Kamilli, polskie panienki, nie wyłączając Klary, robią wrażenie trusiątek, — to są już objawy emancypacyjnych dążeń kobiety.

Przykład ten jest bardzo cenny. Pokazuje, jak zwodne są analogje; pokazuje, że organiczne związki mogą istnieć tam, gdzie z całą ścisłością można wyłączyć zależności. Mogą tu działać nawet nie wspólne wzory literackie, ale wielkie prądy życia. Wiejące pyłki romantyzmu mogły na różnej glebie zrodzić pokrewne sobie kwiaty. I wreszcie, jeszcze jedno: i Fredro, kiedy począł *Śluby*, i Musset gdy pisał *Nie igra się z miłością*, przeżywali bardzo mocno swoje własne sprawy sercowe, poznali osobiście pewne miłosne rozgrywki i, przetworzywszy je rozmaicie, uczynili

je treścią sztuki. To są niejako dwie „komedje liryczne”.

Ale pomiędzy teatrem Musseta a teatrem Fredry możnaby znaleźć więcej powinowactw. Oblegały mnie one mglisto przed laty, kiedy tłumaczyłem dziesiątek komedyj Musseta a kiedy wszelka „fredrologja” była mi jeszcze obca. Z przyjemnością odnalazłem później też same wrażenia, stwierdzone przez Grzymałę-Siedleckiego, i to z okazji, która mnie nie dziwi bynajmniej, ale która mogłaby zdziwić kogoś mniej spoufalonego z teatrem Musseta. Pisał mianowicie Grzymała-Siedlecki przed kilku laty z okazji wznowienia — *Pana Jowialskiego*:

> Polski Moljer, polski Moljer, — to nam się ciągle powtarza przy charakterystyce Fredry. Ale czy i nie polski Musset? Oczywiście, Musset autor komedyj. Czy taki *Pan Jowialski* z ducha nie jest bliższy mussetowskiemu *Il ne faut jurer de rien*, niż którejkolwiek farsie Moljera?...

Bardzo trafnie; choć pozwoliłbym sobie zrobić małe zastrzeżenie. Nie wolno przeciwstawiać, jak znowuż czynią niektórzy, teatru Fredry, jako „teatru poety”, — Moljerowi. Tak jakby Moljer nie był, na swój sposób, i w stylu swojej epoki, poetą, i to bardzo wielkim poetą! Ale Fredro i Musset są, mimo wszystkich różnic, poetami jednego czasu, dziećmi jednego wieku. Tyradę Ludmira w *Panu Jowialskim* na temat, że „komedja Moljera koniec wzięła”, mógłby z pewnością rozwinąć czy strawestować mussetowski Fantasio. I jeszcze coś więcej, na co, o ile mi się zdaje, nie zwrócono dotąd uwagi. Fredro i Musset to są *ludzie jednej sfery*. Jeżeli ktoś słusznie nazwał teatr Fredry teatrem „jaśniepańskim”, to pańskim niewątpliwie jest i

teatr Musseta. Uderzają podobieństwa środowiska. Mógł, dajmy na to, — jeśli ktoś chce koniecznie, — pożyczyć Musset ze *Ślubów panieńskich* swego stryja i bratanka, ale z pewnością nie w szczupłych realiach fredrowskiej komedji znalazł atmosferę dworu wiejskiego, jaka jest w jego *Nie trzeba się zarzekać*. Wziął ją — z życia, jak Fredro swoją. To jest poprostu szlachecki dwór francuski. A jakież są podobne te dwory! Ta baronowa robiąca robótki, dobroczynna pocichu, grająca w pikietę z proboszczem, ta suta gościnność, i wiejskie potrawy i wiejskie nudy, ta złamana oś u kolaski i to radosne zagarnianie przypadkowego gościa na czwartego do wista, ta panna Cesia wreszcie, — „porządna panna", jak mówi Tarnowski o Anieli, — czyż to wszystko nie wydawałoby się arcypolskie?

Z czego nasuwa się wniosek: swoisty ton Fredry jest w znacznej mierze nietyle *rasowy* ile *klasowy*. I tem tłumaczyłby się zadziwiający napozór fakt, że w tem samem, w czem dziś widzi się we Fredrze samą polskość, w tem krytycy współcześni Fredrze widzieli cudzoziemczyznę, kosmopolityczny polor salonów. Nie mówię o dawniejszych głosach, ale jeszcze Fr. H. Lewestam (1876) nazywa utwory Fredry (mówiąc w szczególności o *Ślubach panieńskich* i o *Dożywociu*) „nawpół tylko narodowemi, to bowiem co ich kwintesencję stanowi, jest raczej poprostu obce, niezupełnie nawet jeszcze przeszczepione na grunt tutejszy"... Porównajmy ten sąd z hiperboliczną ekstazą Günthera (1914), kiedy powiada, że „polskość bije łuną tak silną z utworów Fredry,

iż wszystko co jest poza nią ginie w cieniu i w mroku“!

Dałoby się te rozbieżności wytłumaczyć realnym przykładem. Dziś, Gucio, w swoim niegdyś modnym rajtroczku, wydaje się arcypolski; owym współczesnym Polakom, którzy jeszcze nosili bekiesze i palone buty, wydawał się ten furfant — razem ze swoim „magnetyzmem” — raczej cudzoziemski. Kiedy dziś kurtyna się podnosi i ukazuje nam stylowy salonik pani Dobrójskiej, ten i ów wzdycha: „jakie to polskie!” — dla współczesnych byłaby to cudzoziemczyzna. Tożsamo obyczajowo: ta swoboda panien, którą pani Dobrójska ledwie miarkuje jakiem łagodnem słówkiem, te wojny miłosne, wszystko to, w roku osiemset trzydziestym i którymś, mogło się wydawać dość *niepolskie*; atmosfera ta natomiast bardzo była bliska obyczajom (bodaj scenicznym) ludzi z *tej samej sfery* na drugim krańcu Europy.

Tak więc, mam wrażenie, że owa sławna *polskość* Fredry, akcentowana dziś może do zbytku, więcej się przyczyniła do zaciemnienia niż do wyjaśnienia problemu. Jak w znanej anegdocie: *Słoń a kwestja polska*. Raz widziany od głowy, raz od ogona, ale zawsze ten sam słoń. Tymczasem tutaj, zamiast szowinizmu, trzebaby raczej trochę... *marxizmu*. Życie wolne od trosk codziennych, pozwalające na zbytek i fantazję uczucia, życie pewnej sfery, — rodzi pewne objawy. Te same warunki społeczne tworzą tę samą nadbudowę moralną, te same wady i cnoty; dlatego i chłopak lekkoduch, i ciepły stryjaszek, i mama, i panny, i cały dwór, tyle mają cech podobnych u Fredry i u

Musseta.

Z tego samego klasowego podłoża wynikają i inne analogje. Bardzo trafnie wyczuł Grzymała-Siedlecki *mussetyzm* owej najbardziej zdawałoby się polskiej i zaściankowej komedji: *Pan Jowialski*. Bo i hrabia Oleś Fredro i wicehrabia Alfred de Musset musieli zbierać wzorki w pewnej sferze. Dobrobyt, sytość, lenistwo umysłowe, nawyk obcowania z ludźmi zależnymi lub niższymi od nich, rodziły dziwaków i głuptasów; jak z drugiej strony owo życie dworskie stwarzało chmarę pasorzytów, rezydentów, obżorów, opojów. I dlatego, mimo że dwaj pisarze — polski i francuski — nie znali się wzajem, tyle powinowactw można odnaleźć w świecie — i w stylu nawet — groteskowych figur Musseta a Fredry. Marinoni z *Fantasia* albo baron z *Nie igra się z miłością*, czyż nie są w swojej zadowolonej głupocie podobni do szambelana Jowialskiego? A nasz Smakosz, — wyższy rangą od wielebnych Blasiusa i Bridaine, — czy nie dobrze czułby się wśród figur Musseta?

Jeszcze w czemś więcej objawia się ów pański stosunek autorów do swoich figur. Ludzie tej sfery co Fredro i Musset mają atawistyczne poczucie bezpieczeństwa. Szlachcic jest jeszcze udzielnym królikiem; patrzy ze swego ganku na świat niby na teatr marjonetek, może się bawić śmiesznostkami figur, które są od niego przeważnie zależne. Dla niego ksiądz proboszcz, pan sędzia czy pan starosta mają zawsze swój najmilszy uśmiech. Inaczej dla plebejusza. Ci, którzy wyszli z ludu, którzy wypili wszystkie gorycze życia, jak Moljer, jak Beaumarchais, ci

dobrze wiedzą czem pachnie dostać się w ręce Tartufa czy Orgona, albo sędziego Gąski. Dla jaśnie pana dureń jest tylko zabawny, dla plebejusza dureń jest groźny. Gdzie Fredro czy Musset widzą raczej ucieszne oblicze głupoty, tam Moljer czy Beaumarchais widzą jej posępne możliwości. Widzą je nawet poprzez wdzięk takich uroczych „lekkoduchów" jak moljerowski don Juan, jak Almaviva. Charakter ich satyry jest ostry, niepokojący. Szlachecki humor Fredry jak i spańska-poetycka fantazja Musseta, to produkt ludzi, którym nigdy ani głód nie skręcił kiszek, ani których ambicja nie była upokorzona, ludzi, którzy patrzą pobłażliwie na szamotanie się świata, niezbyt troszcząc się o to aby go przerabiać, bo ostatecznie miejsce przypadło im niezgorsze. I ten zupełny brak zaczynu rewolucyjnego, buntowniczego, różni zasadniczo teatr Fredry od Moljera czy od Beaumarchais'ego a zbliża go do teatru Musseta. „Należąc do epoki organicznej (?), nic z miejsca nie rusza" — chwali Fredrę Lucjan Siemieński w przedmowie do jego Dzieł.

Słuszne jest tedy pytanie krytyka, „czy taki Jowialski nie jest bliższy z ducha Mussetowi niż jakiejkolwiek farsie Moljera", ale odpowiedzi na to pytanie dałbym odmienny komentarz. W każdym razie, nie bez pikanterji jest fakt, że nasz komedjopisarz bliższy zdaje się duchem temu, którego pism nie widział na oczy, niż temu, na którym się uczył pisać i który uchodził za jego rodzica i mistrza. Ale o rzekomym „moljeryzmie" Fredry pomówimy osobno: to za obszerny temat.

Że Fredro i Musset nie wiedzieli o sobie wzajem, to

właśnie daje smak tym analogjom, o których — gdyby nie brutalna przemoc dat! — nasi wpływologowie napisaliby już całe tomy. Choćby tylko ten pomysł: jak poeta Ludmir godzi się grać rolę błazna aby się dostać do domu Jowialskich, tak poeta Fantasio przypina sobie z nudów garb błazeński aby się dostać na dwór księcia, ów dwór nie mniej — dzięki swym gościom — pocieszny niż nasza Jowiałówka. I tam również zastaje romansową pannę, przeznaczoną człowiekowi mającemu nie „rozum i wieś", ale taki sam rozum i tron małego książątka. Ale czy wieś polska nie była tronem małych książątek?

Nie chcę, rzecz prosta, tej zabawy w „podobieństwa" przeciągać dłużej niż wypada, ani dawać jej więcej wagi niż się godzi. Możnaby równie długo wyszczególniać różnice. Jakżeby ich miało nie być między naszym ziemianinem gospodarującym w Jatwięgach a paryżaninem Mussetem; między zacnym ojcem rodziny a kapryśnym kochankiem George Sand? Ale pragnę uczynić jedną jeszcze uwagę. Jak widzieliśmy, Tarnowski, który — można powiedzieć — ustalił w swoim czasie stanowisko Fredry w literaturze polskiej, klucza do Fredry-poety — poety na miarę niemal najwyższą — szukał w Mussecie. Później jakgdybyśmy się cofnęli w naszym smaku, a nawet w naszych wiadomościach. Bo proszę zajrzeć do niedawnej książki p. t. *Fredro a komedja obca* pod nazwisko *Musset*; jest jedna tylko nawiasowa wzmianka ale dość przerażająca: mianowicie, że „trudno za komedjopisarza uważać Musseta"... Cóż za wyrok o pisarzu, którego Francja uważa za chwałę swojej komedji, za najrzetelniejszą pozycję

swego teatru w XIX wieku! A zajrzyjmy do innego znów niedawnego dzieła o Fredrze; wyczytamy tam zdanie: „Prawda, i Musset pisywał komedje, i to nawet tak piękne jak *Lorenzaccio*“... Czyż trzeba szanownemu autorowi, który chyba nie widział *Lorenzaccia* na oczy, przypominać, że wyjątkowo ta sztuka Musseta, to jest krwawy dramat z renesansowej Florencji, nic z komedją nie mający wspólnego? Raz po raz, bodaj niechcący, stwierdza się lekkomyślność informacyj naszej profesorskiej „historji literatury”, lekkomyślność — jak już zwracałem uwagę — rozzuchwaloną brakiem wszelkiej kontroli.

Przyznaję też, że mam trochę żalu do Grzymały-Siedleckiego, który w swoich studjach fredrowskich mówi nieraz tyle ładnych i bystrych rzeczy, że tak je szpeci i zniekształca swoim niewczesnym sarmatyzmem. Jak on wciąż przytupuje, pokręca wąsa i brząka w karabelę, jak uprzykrzenie cmoka nad tą polskością i polskością Fredry! I inni zresztą. Jakieś nagminne „nuworyszostwo” polskości, którego ani śladu nie miał Tarnowski! Gdyby wziąć nowsze studjum o Fredrze i policzyć, ile razy na jednej stronicy powtórzy się słowo *polskość*, *Polska* i *polski* we wszystkich odmianach! Beaumarchais czy Musset są pewnie nie mniej francuscy niż Fredro polski, a czy im to wciąż krytyka francuska liczy za zasługę? Wprost przeciwnie, stara się podkreślić to co w nich jest ludzkie. Poco wielkiego Fredrę wciskać w ramy zaścianka? W dodatku ta polskość jest, bodaj w części, poprostu sprawą *klasy*; widzieliśmy, że dobry kawał *tej* Polski odnalazłoby się i zagranicą. Ale, kiedy się czyta np. studja Grzymały-Siedleckiego o *Ślubach*

panieńskich, możnaby myśleć, że tylko w Polsce jest wieś, tylko w Polsce są stryjowie, panny, lipy, matki, ciotki i t. d.

Ta „polskość” i „narodowość” Fredry mają jedną swoją uprzykrzoną stronę. One są przyczyną, że tego uroczego pisarza wzięły w pacht co najsmutniejsze i najponursze „endeki”. Przeczytajcie, dla osobliwości (w zbiorze *Poeci i teatr*) np. recenzję Zygmunta Wasilewskiego ze *Ślubów panieńskich*! Kończy ją nasz sarmata takiemi uwagami o dzisiejszej teatralnej publiczności:

...przytem kobiety dzisiejsze dalej odbiegły od typów Fredry niż mężczyźni. Dość spojrzeć na siedzące w krzesłach, postrzyżone jak po tyfusie i nie rumieniące się. Nie jest tak łatwo tej generacji zapiąć się pod szyję, zasłonić do kostek i wziąć do rąk robótkę...

Autor owej recenzji niewątpliwie jest człowiekiem bliskim Fredrze, ale pod warunkiem, że... z foteli przeniesie się go na scenę. Bo to są typowe refleksje Orgona z *Dożywocia*. Ale czy Orgon zrozumiałby co ze *Ślubów panieńskich*?...

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

IX. HRABIA FREDRO.

Kiedy niedawno, sprawdzając rozmaite teksty *Męża i żony*, wziąłem w rękę tom pierwszego wydania komedyj Fredry (Wiedeń 1826), uderzyło mnie jedno: spis prenumeratorów, umieszczony na czele owego drugiego tomu. Jest tam — oprócz paru księgarzy — ze trzydzieści nazwisk, samo ziemiaństwo. Wśród nich, połowa — ściśle szesnaście na trzydzieści — utytułowanych. Czytamy tam: Baworowska hrabina, Brzostowska hrabina, Czosnowski Jakub hrabia, Drohojowski hrabia, Gołuchowski hrabia, Horodyska Kordula hrabina, Humnicki Antoni hrabia, Karśnicki Antoni hrabia, Konarski Wincenty hrabia, Krasiński Piotr hrabia, Lanckorońska hrabina, Polanowski hrabia, Rzewuski Henryk hrabia, Starzyński Fryderyk hrabia, Strachocki Antoni szambelan, Szeptycki Wincenty hrabia.

50%! Uderzyć może ten urodzaj. To są przeważnie sławni „hrabiowie galicyjscy”; możniejsza szlachta, która w owej epoce gromadnie zabiegała o austrjackie tytuły. Rząd udzielał ich dość chętnie: z jednej strony tytułami osładzał szlachcie to, że darł z niej łyko, z drugiej zarabiał i na tem... „Doskonale znał naszą próżność cesarz Józef, — pisze pamiętnikarz Michał Budzyński, — gdy zawezwał szlachtę

polską, aby dowodziła swego rodu, obiecując, iż kto między przodkami swemi pokaże hetmana, wojewodę, albo kasztelana, zostanie hrabią; a kto starostę, zostanie baronem. Trzeba było tylko za patent hrabiego zapłacić 16 tysięcy reńskich srebrnych, a połowę tego za tytuł barona. Ochota była tak gorąca do tych tytułów, że ani patrzano, że opłata procentu często trzecią część fortuny połykała. Toteż łaskawość rządu starała się dogodzić tej fantazji i kto pokazał dowody rodu i zapłacił, dostał zaraz patent, a kto zapłacił a nie pokazał dowodów na pochodzenie żądane, to dostał go trochę później tylko; i tym sposobem napełniła się Galicja tytułami".

A na pierwszej karcie owego wiedeńskiego wydania widnieje: *Komedje Aleksandra hrabiego Fredra*.

A oto czemu o tem mówię. Wskazywałem już kilkakrotnie, w jakim kierunku poszło w ostatnim czasie interpretowanie Fredry. Dawne obniżanie jego wartości obywatelskich i narodowych zmieniło się w nadmierną gorliwość w odwrotnym kierunku. Komedja *Mąż i żona*, uważana wprzód za gorszącą i lekkomyślną, zmieniła się w wykładzie nowych egzegetów w surowe dzieło moralisty; błaha *Ciotunia* stała się arcydziełem zwichniętem przez cenzurę; okazało się, że Leon Birbancki w *Dożywociu* w towarzystwie doktora Hugo zalewa robaka... po klęsce 1831 r. Najdalej posunięto się w zdeformowaniu *Pana Jowialskiego*, uśmiech jego przyrządzając aż do zbytku „na krwawo". Rozważałem swego czasu dość obszernie tę koncepcję (patrz *Część Druga)* podkreślając jej dowolności i jej przesady. Kto wie, czy punktem wyjścia owego

przewartościowania *Pana Jowialskiego*, które później starano się rozciągnąć na całego Fredrę, nie stała się poprostu anegdota o zachowaniu się poety na któremś z przedstawień tej komedji we Lwowie. Znają wszyscy tę anegdotę: jak, na przedstawieniu *Pana Jowialskiego*, pośród rozbawionej i pękającej ze śmiechu publiczności, siedział starszy pan, sam jeden chmurny i osowiały; jak wkońcu wstał i wyszedł trzasnąwszy drzwiami, mówiąc: „Z czego się oni śmieją?”... I tym starszym panem był właśnie — autor komedji, sam Fredro.

Anegdota bardzo malownicza, bardzo nęcąca, nie dziw że zrobiła karjerę. Przekazywano ją z ust do ust, przeszła do historji literatury. A oto jak przedstawia się to zdarzenie w relacji syna wielkiego pisarza. Znacznie prościej. „Byłem we Lwowie — powiadał Fredro synowi — gdy grano *Pana Jowialskiego*. Wzięliśmy we trzech lożę na drugiem piętrze, lecz przedstawienie szło tak powoli i koślawo, aktorowie tak ról nie umieli, tak niegodziwie grali, że doznałem uczucia jakgdyby mi kto kiszki szkłem piłował, i zdawało mi się, że publiczność to uczucie podziela. Nie mogąc dłużej wytrzymać, wśród drugiego aktu wyszedłem z loży, drzwi zatrzasnąłem i uciekłem do domu“...

Tak więc, z relacji syna wynikałoby coś wręcz przeciwnego: poeta opuścił teatr podrażniony nie tem że publiczność się zbytnio bawiła, ale raczej tem że się nie bawiła; co każdy komedjopisarz łatwo zrozumie. Wyznaję, że ta wersja wydaje mi się prawdopodobniejsza. Bo cokolwiek chciałby poeta wyrazić w *Panu Jowialskim*, trudno w istocie pojąć, aby mógł mieć pretensje do

publiczności o śmiech, który komedja ta na wszelki sposób stara się wywołać i który — kiedy jest dobrze grana — wywołać musi. Ale legenda tymczasem już obrosła mchem...

To tylko nawiasem. Zmierzam tu do czego innego. Chodzi mi o scenę „turecczyzny”, w której Fredro smaga drwiną urzędy i tytuły koronne, mając na myśli oczywiście Galicję pod rządem austrjackim. „Jedna z najboleśniejszych kart naszej literatury porozbiorowej” — woła komentator tej sceny.

Czy w istocie aż tak?

Otóż, szczególnym trafem, nikt nie zauważył faktu, że Fredro, który tak smaga w owej scenie austrjackie tytuły, był posiadaczem takiego właśnie tytułu i nader starannie go pielęgnował. Nawet wówczas gdy występował jako pisarz, jako poeta. Mieliśmy i mamy w literaturze naszej kilku hrabiów, i zawsze odkładali hrabstwo na bok kiedy podpisywali się jako autorzy. Fredro nie czyni tego nigdy. *„Hrabia Fredro”*, ten tytuł zdobi wszystkie wydania jego komedyj dokonane za życia. I ten *hrabia*, rozpierający się na tytułowej karcie, na czele grona równie uświetnionych prenumeratorów, to niejako plastyczne udokumentowanie tego o czem skądinąd jestem przekonany, że ani owej dość niewinnej sceny w *Panu Jowialskim* nie można brać zbyt krwawo, ani też nie można ostro przeciwstawiać samego Fredry ówczesnemu szlacheckiemu społeczeństwu, którego był ozdobą i chwałą, które przerastał talentem i cnotami obywatelskiemi, ale z którego wyrósł i w którem zawsze pozostał, dzieląc jego pojęcia a nawet słabostki.

Nie zajmowałbym się tym drobiazgiem, który należy raczej do sfery życia prywatnego; ale, wobec zastraszającej tendencji do „udoskonalania” Fredry, które, poprzez naciągane interpretacje, posuwa się aż do korektur jego tekstu; wobec tego, że publiczność wkońcu nie będzie wiedziała czy ma prawo śmiać się na Fredrze, czy też powinna dumać o klęskach narodowych, godzi się podnieść wszystko, co może się przyczynić do wydobycia prawdziwej fizjognomji poety spod farb i szminek jakie się na nią nakłada. Pomówmy zatem kilka słów o *hrabi Fredrze*.

W roku 1822 otrzymał ojciec poety tytuł hrabiowski dla siebie i dla swoich potomków, udowodniwszy pochodzenie od Andrzeja Fredry... (Schnür-Pepłowski: *Z papierów po Fredrze)*. Ile za ten honor beknął, o tem historja milczy; uznał snać zapobiegliwy szlachcic i ojciec rodziny, że warto. Nasz Fredro miał wówczas lat około trzydziestu. Cztery lata wprzódy, w *Panu Geldhabie*, kiedy Geldhab mówi do Lubomira:

Nie gniewaj się i rozważ szybkiem twem pojęciem,
Żeś ty tylko szlachcicem, a Książę książęciem —

wówczas rotmistrz Lubomir — a czuć, że przez jego usta wypowiada swój morał sam kapitan Fredro, — odpowiada:

Przedkowie nasi, którzy przez tak długie lata
Mieli godnie nabyte znaczenie u świata,
Którzy męstwem i cnotą ojczyźnie służyli,
Na samym szczycie sławy tylko szlachtą byli.

Dla nich z tytułów, w które stroi zagranica,
Najchlubniejszym był zawsze polskiego szlachcica.

„W które stroi zagranica”... Cóż dopiero powiedziałby Lubomir o tytułach, w które stroją *zaborcy*! I w cztery lata później, Fredro ten tytuł przybiera i nie rozstaje się z nim nigdy, nawet z lutnią w ręku. Ani on, ani jego bliscy. Przejrzyjmy wizerunki: oto portret poety *(Trzy po trzy)* z podpisem jego ręką: *Aleksander z Pleszowic hrabia Fredro*. Oto syn poety; podpis: *Jan Aleksander hrabia Fredro*. Oto żona, własnoręczny podpis: *Zofija z Hrabiów Jabłonowskich Hrabina Fredrowa*. Ba, kiedy wnuczka poety, w r. 1927, już za Rzeczypospolitej Polskiej, ogłosiła swoje wspomnienia o wielkim dziadku *(Niegdyś)*, opatrzyła robiony zamłodu przez siebie portret poety następującym podpisem: *Portret ołówkiem Al. hr. Fredry, zrobiony przez wnuczkę, Marję hr.Fredrównę*. Pod maską pośmiertną jest tam podpis: *Maska pośmiertna hr. Fredry!*

Zaznaczmy tutaj, że w arystokracji naszej podpisywanie się samemu hrabiowskim tytułem uchodziło naogół za rzecz w nieszczególnym guście; tem bardziej uderzyć musi ten religijny niemal kult kupnego hrabstwa[1] w domu poety, który tak krwawo (jakoby) wysmagał szych austrjackich tytułów. Ale nasi szperacze dojrzą zawsze wszystko, z wyjątkiem tego co stoi jak wół.

Ba, czyż tylko tego nie dojrzą! Oto jeszcze jeden przykład dociągania — *ex post* — pojęć i obyczajów innej epoki do dzisiejszych poglądów i do własnych wątpliwych konstrukcyj. Bo oto co w dalszym ciągu, mówiąc o tej

scenie z *Pana Jowialskiego*, powiada wciąż ten sam komentator:

Jedna z najboleśniejszych kart naszej literatury porozbiorowej. Obraz, który służyć może za symbol całego szeregu polskiej bezmyśli politycznej, począwszy od enuncjacyj Aleksandra I, a skończywszy na wszystkich orjentalnych, centralnych czy koalicyjnych „rzetelnych średnicach" dni ostatnich.

Szerokie rozpięcie! Dni ostatnie... Aleksander I... Dobrze trafił! Czyżby prof. Kucharski (bo to znów on, ku mojej rozpaczy!) nie wiedział, że Fredro miał brata, ukochanego brata Maksymiljana, jak on sam dzielnego napoleończyka, później — po r. 1815 — adjutanta i ulubieńca właśnie cara Aleksandra? Car Aleksander ożenił go z bogatą Rosjanką, tworzył dla niego synekury, płacił za niego długi... Ten właśnie brat Maksymiljan był najpoufniejszym powiernikiem myśli i twórczości naszego poety; jemu Fredro posyłał wszystkie swoje utwory, przyjmował powolnie jego uwagi i krytyki; nigdy sprawy narodowo-polityczne, ani rola, jaką brat — „dworak w całem znaczeniu słowa" pisze o nim pamiętnikarz współczesny, pułkownik Gajewski, — odgrywał przy osobie cara, nie zmąciła tej harmonji. Ba, oboje braterstwo swatali poetę, bez zasadniczego sprzeciwu z jego strony, za aprobatą ojca Fredry, z utytułowaną Rosjanką... Bo te rzeczy przedstawiały się wówczas — zwłaszcza w tej sferze — zgoła inaczej niż się przedstawiają dziś prof. Kucharskiemu, i trzeba je skorygować, jeżeli się chce właściwie rozumieć Fredrę. Mógł Fredro drwić sobie z

głuptasów szambelanów, mógł nawet w swoich wspomnieniach burczyć na „szychowe grafostwa, baronostwa i dygnitarstwa koronne” Galicji i Lodomerji, ale tego wszystkiego nie można brać miarą naszej demokratycznej epoki ani naszych nowoczesnych pojęć. Owe galicyjskie i niegalicyjskie matadory, to była, mimo wszystko, jego sfera, która mu była najbliższa, której kastową psychikę mniej lub więcej świadomie podzielał. To był ów Fredro, który pisał do Henryka Rzewuskiego (człowieka, jak wiadomo, dość... ekscentrycznego pod względem sentymentów narodowych) wiersz, zaczynający się od słów: „Cóż warte, Rzewuski, nasze antenaty, — gdy w takiej cenie Kutasińskich dukaty”; dla którego natomiast do końca życia nie było zelżywszego pojęcia niż „demokrata”, albo „ideolog” i który, wśród mnóstwa podobnych „*zapisków starucha”*, kreślił ten aforyzm: „Nie udawaj reformatora, powiedz otwarcie żeś rozbójnik, a mniej tobą gardzić będą”.

Wer den Dichter will verstehen — muss in Dichters Lande gehen. Jeżeli chcemy rozumieć Fredrę, musimy wejść w obręb jego pojęć, w jego środowisko, w jego sferę, a nie wyrywać go z niej ani go jej sztucznie przeciwstawiać, poto aby go podwyższać kosztem fałszowania jego dzieła. Znowuż trzeba mi powtórzyć, że jest dość wielki i dość piękny, powiększać go ani upiększać niema potrzeby.

Jak wspomniałem, w cztery lata po demokratyczno-szlacheckiej apostrofie Lubomira, autor *Geldhaba* skwapliwie stroi się w tytuł hrabiowski. Byłby to dość niewinny a bardzo znamienny rys owej szlachetczyzny,

która zawsze w Polsce rada była równać się z tymi co wyżej, a równie rada odgradzać się od tych co niżej. Fredro był tu nieodrodnym szlachcicem. Ale zdaje mi się, że było tu i coś więcej. Sięgnijmy znowuż do dzieła poety.

Jest, wśród jego komedyj, jedna, którą dzisiejsza fredrologja zgodnie uważa za najbardziej *osobisty* utwór Fredry. To komedja *Przyjaciele*. Tarnowski, mówiąc o niej — jeszcze za życia Fredry — notuje, że do tej komedji sam autor „bardzo ma być przywiązanym", ale on, krytyk, nie podziela tego upodobania, uważając *Przyjaciół* za jedno ze słabszych dzieł poety. Komentatorowie tłumaczą ów sentyment Fredry tem, że poeta włożył w tę komedję sekret swojej miłości, „dramat dwu dusz zbolałych, stęsknionych do siebie, szamocących się bezsilnie w klatce konwenansów". To miłość Fredry do Zofji Skarbkowej.

Miałem już sposobność zaznaczyć, że nie zdaje mi się dość wyraźne, dlaczego, w owym krytycznym a tak przewlekającym się momencie życia Fredry, dwoje dorosłych i, ostatecznie, niezależnych ludzi trawi się lata całe w beznadziejnej miłości, „szamocąc się bezsilnie", nie umiejąc pokonać przeszkód — jak się wkońcu okazało — urojonych. Otóż, gdyby komedję *Przyjaciele* brać w istocie *osobiście*, rzuciłaby ona interesujące światło na ten stosunek, w sensie, na który, zdaje mi się, nie chciano dotąd zwrócić uwagi. Mianowicie podłożem tej komedji jest wroga głosowi miłości — nierówność społeczna! Miłość Zdzisława do Zofji, to miłość ubogiego młodzieńca, miłość człowieka w hierarchji światowej upośledzonego. Zdzisław, to młody ex-oficer bez majątku, będący czemś w rodzaju

współrządcy a współ-rezydenta w dobrach bogatej hrabiny Zofji. Baron Antenacki uważa go za coś znacznie niżej stojącego nietylko od siebie, ale i od Czesława, który musi się ujmować za swoim przyjacielem. „Szlachcic? — pyta baron. Szlachcic — odpowiada Czesław. — Ale tak, od spodu? indaguje dalej baron. — O nie, był oficerem, jest człowiek honoru” i t. d. — legitymuje Zdzisława przyjaciel. Z poczucia tej nierówności płynie cała nieśmiałość Zdzisława, która omal nie staje się przyczyną tragicznego nieporozumienia między kochankami. Nie potrzebuję tu przecież przypominać treści *Przyjaciół*.

Jakiż to może mieć związek z położeniem Fredry? Patrząc oczami dzisiejszemi, oczywiście żaden, tak dalece Fredro strojny jest dziś we wszystkie blaski genjuszu, rycerstwa i rodu. Ale spójrzmy na chwilę oczami współczesnych. Jest we wspomnieniach szwagra Fredry, Ludwika hr. Jabłonowskiego, dość uderzający ustęp o rodzinie Fredrów: „Ojciec Aleksandra, pan Jacek, pochodził z dobrej, ale podupadłej rodziny, dziedziczył tylko lichą wioskę[2] koło Liska, Cisnę, a chcąc się dorobić, długo chodził dzierżawami, nareszcie zaarendował część jarosławskiego hrabstwa, a odziedziczywszy po Urbańskich Beńkową Wiśnię, uzyskał lepsze położenie w świecie”...

Licha wioska, dorobić, chodzić dzierżawami, arendować, lepsze położenie w świecie... Czy nie czuć tu czegoś z owego protekcjonalnego tonu, jakim w komedji *Przyjaciele* mówi się o Zdzisławie? Ten karmazynowy szwagier traktuje Fredrów mocno „z partesu”. Powie ktoś, że Jabłonowski nie bardzo lubił szwagra, że to mogą być

zresztą zwykłe fumy rodzinno-szlacheckie. Ale czytajmy pamiętniki Zygmunta Kaczkowskiego, który wyraża tu niejako ogólny nastrój pewnej sfery. Pisząc, że, między latami 1815 a 1825, liczni młodzi Fredrowie wodzili rej we Lwowie, dodaje Kaczkowski:

„Poważniejsi ojcowie familji, mianowicie ze starożytnych bez przerwy w pierwszym rzędzie stojących rodów, mocno na nich nosem za to kręcili, a przytem puszczali w obieg złośliwe wieści, że nawet nie wiedzieć skąd się ci Fredrowie wzięli na świecie...". Kaczkowski odpiera wprawdzie te „złośliwe wieści" i prostuje je, niemniej jednak stwierdza ich istnienie, dodając zresztą nawiasem od siebie, że „pan Jacek, ich ojciec, nie pochodził od Andrzeja Maksymiljana, wojewody podolskiego, bo wojewoda zostawił wprawdzie dwóch synów, ale jeden z nich umarł bezpotomnie, a drugi miał tylko dwie córki".

I tutaj rzecz się wyjaśnia: świetność Fredrów przerwała się na czas jakiś. W Polsce — może właśnie dlatego że nie było tytułów — rodzina (lub nawet gałąź rodziny), zbiedniawszy, rychło traciła swój blask i wsiąkała w masę szlachecką. Możnaby z tych relacyj wnosić, że w ówczesnym „wielkim świecie" galicyjskim, ojciec Fredry, pan Jacek, był poprostu *homo novus*, bezmała dorobkiewicz, którego dorobek miał znowuż się rozdrobnić pomiędzy sześciu synów i trzy córki. Nasz Fredro dzierżawił od ojca „lichą wioskę". Natomiast Jabłonowscy, z których się wiodła Zofja, to była — zdaje się — wówczas familja pańska[3] całą gębą (jedna linja książęca), a hr. Skarbek, nieudały mąż Zofji, był jednym z najbogatszych

magnatów w Galicji. W tem świetle można łatwiej zrozumieć niezwalczone trudności, jakie przez tyle lat piętrzyły się przed Fredrą w jego aspiracjach małżeńskich; można zrozumieć dziwną w tej mierze nieśmiałość napoleońskiego kapitana; zarazem można i w tym względzie nawiązać nici „osobiste” między komedją *Przyjaciele* a losami Fredry. Na tle ówczesnego galicyjskiego towarzystwa, łatwo zrozumieć, jakim atutem, jaką legitymacją dla syna pana Jacka Fredry musiało być owo hrabiostwo i czemu go się tak oburącz uczepił, zapominając pięknych maksym rotmistrza Lubomira. I kiedy znów patrzę na portret pani Fredrowej i widzę owo drżącą ręką matrony podpisane: *„z Hrabiów Jabłonowskich Hrabina Fredrowa”* (oba razy przez duże H), znowuż nie mogę oprzeć się podejrzeniu, że to ona, dubeltowa hrabina, była natchnieniem owej tak nieoczekiwanej w domu poety tytułomanji. To austrjackie, boże odpuść, hrabstwo było jego talizmanem; ono może stało się przyczyną, że mu rodzina żony przebaczyła talent pisarski... Bez tego, nigdyby może hrabina Skarbkowa nie zdecydowała się na „mezaljans”, na dewaluację? Jak tu nie mieć sentymentu do tytułu, któremu zawdzięcza się szczęście?

Tutaj pozwolę sobie na niedyskretny nawias, który może rzucić jeszcze inne światło na małżeństwo Fredry. Pisząc ten artykuł, przerzucałem *Pamiętnik* Kaczkowskiego, tak dobrze oddający ówczesną atmosferę. Otóż, mówiąc o latach dziecinnych, opowiada pamiętnikarz swoje stosunki z domem poety. Małego Zygmusia Kaczkowskiego

przywiózł ojciec do Lwowa do szkół kiedy miał lat dziewięć — kończył dziesiąty. Było to w r. 1835.

Przed wszystkimi innymi wprowadził mnie ojciec do domu p. Aleksandra Fredry, który wówczas mieszkał przy ulicy Sykstuskiej i gdzie się chował jego syn Oleś, głośny później jako Jan Aleksander w naszej literaturze dramatycznej, tylko *o półtora roku młodszy ode mnie*, a który w domu uczył się *mniejwięcej tych samych przedmiotów szkolnych*. Oleś jako dziecko był śliczny, jasny blondynek, z niebieskiemi ciągle uśmiechniętemi oczami, był przytem pełen chłopięcej pustoty, miał pokój osobny, przepełniony zabawkami najrozmaitszego rodzaju, gdzie jednak znajdował się także pult, przy którym jego ojciec stojąc pisywał, bo pomieszkanie to nie było obszerne; w tym pokoju Bóg nie wie jakie kozły wyprawialiśmy z sobą co czwartek, a czasem w niedzielę lub święta, czem oboje rodzice się zawsze niezmiernie bawili...

I dalej jeszcze pisze Kaczkowski o domu Fredry z owych lat:

Pomiędzy latami 1835 a 1838, o których tu mówię, odbywały się u niego co czwartek literackie obiady, do których i nas przypuszczano. Pan Aleksander sadzał nas zawsze obok siebie, Olesia po jednej a mnie po drugiej stronie, i dawał nam objaśnienia o tem, o czem właśnie mówiono...

Wyraźnie tedy wynika z owych wspomnień, że byli to niemal rówieśnicy, na jednym stopniu rozwoju. Uderzyło mnie to, bo mam słabość do dat. Otóż, Kaczkowski urodził się w r. 1825, a ślub Fredry odbył się... w listopadzie r. 1828, datę zaś urodzenia pierwszego syna, Jana Aleksandra, naznaczają biografje na 2 września 1829 r.; z czegoby wynikało, że różnica wieku chłopców wynosiła nie półtora roku, ale cztery lata. Czy wówczas także koleżeństwo byłoby możliwe? Cztery lata w tym wieku, to przepaść; nie może być wspólności przedmiotów szkolnych między chłopcem pięcioletnim a dziewięcioletnim, ani

siedmioletnim a jedenastoletnim. Taksamo objaśnienia ojcowskie o tem „co właśnie mówiono” na poważnych literackich obiadach nie mogłyby wraz z bardzo młodym Kaczkowskim objąć jedną miarą młodszego odeń o cztery lata berbecia. To się absolutnie nie zgadza; niema zaś powodu przypuszczać, aby Kaczkowski mylił się w rzeczy, która zwykle tak wraża się w pamięć dziecka i o której opowiada z taką plastyką szczegółów.

Pogodzić możnaby te sprzeczności jedynie ryzykowną i drażliwą hipotezą, którą jeżeli stawiam, to dlatego, że widzę dość ścisły związek między banalizowaniem życiorysu i charakterystyki poety a fałszowaniem ducha jego pism. Nietylko zresztą nie przynosi hipoteza ta nikomu ujmy, ale rehabilituje poniekąd tę zbyt potulną wobec oporu rodziny parę kochanków. Byłoby nią... przypuszczenie, że młody Jan Aleksander ujrzał światło dzienne przed ślubem swoich rodziców. I kto wie, czy nie jego zjawienie się — lub tego zjawienia nieomylna zapowiedź — stały się właśnie przyczyną kapitulacji rodziny Jabłonowskich w ich zaciętym przeciw temu małżeństwu oporze. Kapitulacja ta — po kilku latach oporu — następuje z końcem r. 1826; nagle rozpoczynają się kroki rozwodowe, prowadzone nader energicznie. Mimo to, proces rozwodowy ciągnie się dwa lata. Przesunięcie tedy o dwa lata wstecz narodzin Olesia tłumaczyłoby i zmianę frontu rodziny i rówieśnictwo z młodym Kaczkowskim. Jeżeli ta hipoteza się utrzyma, pretenduję do katedry polonistyki.

Wniosek ów, nastręczający się mimowoli przy czytaniu

wspomnień Kaczkowskiego, nie jest niczem niepodobnem do wiary: przeciwnie! Cóż naturalniejszego, niż to, że kapitan Fredro i młoda separatka, zakochani, zmęczeni, przywiedzeni do ostateczności, po latach daremnych zabiegów o zezwolenie na swój związek, obeszli się w końcu bez tego zezwolenia? Kto wie zresztą, może świadomie postarali się postawić swoich tyranów w położeniu przymusowem? „Prostą drogą zyszczem mało, — przekonałeś, przyjacielu” — powiada Klara do Wacława w *Zemście*. I skutek tego starego sposobu okazał się niezawodny. A mały retusz w metryce, to w owym czasie, dla kogoś mającego środki, był drobiazg niewart wspomnienia.

I oto, w dość prozaicznem jak dotąd życiu rodzinnem Fredry, otwierają się awanturnicze, romantyczne perspektywy. Powtarzam, że mi się to dość podoba: było coś ślamazarnego, niemęskiego, upokarzającego niemal w postawie bohatera spod Moskwy i Lipska, wedle tego jak jego perypetje małżeńskie kreślono dotąd. Oczywiście, małą mam nadzieję, aby się to wyjaśniło[4]. Zwymyślają mnie, jak zwykle, i na tem się skończy. Starsze panie, które mogłyby powiedzieć to i owo, już są w grobie. Nie dowiemy się zatem bliższych okoliczności. Jak się to wszystko odbyło, gdzie się chowało dziecko do czasu? A coby było, gdyby i ten wnusio nie był wzruszył starszej pani Jabłonowskiej, baby dumnej snadź jak sam stolnik Horeszko, broniącej się zębami i pazurami przeciw małżeństwu córki? Wystarczyło aby go porwali cyganie, a śliczny mały Jan Oleś byłby się tułał po świecie bez ojca,

bez matki, i nawet bez „myszki na łopatce”... No ale wszystko dobre, co się dobrze kończy, powiada poeta.

Gorszy was to wszystko? Jeszcze raz powtarzam, strzeżmy się patrzeć na rzeczy dawne z dzisiejszej perspektywy. Dziś, uważamy, że nie było w Polsce partji, której związek z Fredrą nie przyniósłby zaszczytu. Ale weźmy, dla ilustracji, inny konflikt rodzinny w tej samej sferze: Komorowskich. O Komorowskich często się mówi w ówczesnych kronikach; bardzo bogaci, hrabiowie, zdawałoby się sam cymes. I oto Gertruda Komorowska — bohaterka *Marji* Malczewskiego, jeszcze coprawda nie hrabianka, — przypłaciła życiem to, że ośmieliła się wyjść za Potockiego. Tutaj rzecz była mniej krwawa; mimo to, dla starej Jabłonowskiej, która wciąż zerkała ku miljonom Skarbka, Fredro był może czemś w rodzaju gołego poety, w każdym razie nie był partją dla córki. Jeżeli co go ratowało, to ów tytuł hrabiowski, uzyskany szczęśliwie w trakcie owej miłości i owych konkurów.

Toby nam może tłumaczyło, czemu Fredro równocześnie i gromił tytuły i trzymał się swojego tak pilnie. Ale może nie trzeba i tego wytłumaczenia. Alboż tylko takie zdarzają się niekonsekwencje? Tyle jest dla mnie pewne, że scena w *Panu Jowialskim* nie jest jedną z najboleśniejszych kart literatury porozbiorowej, ale raczej jedną z najzabawniejszych i że możecie się na niej śmiać ile wlezie, bez najmniejszej obawy, aby czcigodny *astral* Fredry opuścił teatr trzaskając drzwiami. Co jeszcze postaram się w dalszym ciągu uzasadnić.

1. ↑ Dziwnie w tem oświetleniu wygląda pochwalny passus Grzymały-Siedleckiego (Przedmowa do *Trzy po trzy)* o Fredrze: „Prosty, otwarty, nie wiedzący jakby o swoim tytule i poziomie rodowym”...
2. ↑ Jeden z moich zacietrzewionych, jak zwykle, krytyków, kwestjonował tę relację, mieniąc ją moim (?!) „grubym bykiem” i stwierdzając, że „każde dziecko w powiecie leskim powie, że Cisna to ogromny dziesięciotysięczno-morgowy majątek”. Krytyka ta jest dość pocieszna: cóż my wiemy, w jakiej mierze któryś właściciel Cisny mógł powiększyć jej obszar; jaka mogła być wówczas, przed powstaniem kolei żelaznych, wartość leśnego majątku w górach, etc. Mimo wszystko, uważam w tem szwagra poety za pewniejsze źródło.
3. ↑ Domniemanie to, w którem szukam wytłumaczenia przeszkód, jakich doznał Fredro w swoich zamiarach małżeńskich, wywołało głosy krytyczne. Heraldycy podnieśli, że ci Jabłonowscy, z których wiodła się przyszła pani Fredrowa, nie mieli nic wspólnego z linją hetmańską ani książęcą owej rodziny i że pieczętowali się nawet innym herbem; że, co do znamienitości rodu i liczby senatorów, ustępowali znacznie Fredrom i t. d. Znowuż nie trafia to w sedno rzeczy; wszak cały problem polskich *fumów* wspierał się często na bardzo wiotkiej granicy między *„z tych”*, a *„nie z tych”*; przyczem, im bardziej ktoś był *„nie z tych”*, tem bardziej chciał być *„z tych”*, tem bardziej — zwłaszcza o ile miał potemu warunki finansowe —

„dął” i tem bardziej przebierał. Chodzi o to, jaki był kurs danej rodziny na ówczesnej *giełdzie towarzyskiej*, a nie o to jakie były jej istotne tytuły do znakomitości. Pod tym względem ważniejsze od dzisiejszych heraldycznych rozważań są niewątpliwie opinje współczesne, odbijające się we wspomnieniach jakiegoś Kaczkowskiego czy Jabłonowskiego. Cóż z tego, że ktoś będzie dziś cytował senatorów fredrowskich, kiedy Fredrom właśnie pochodzenie od nich — słusznie czy niesłusznie — kwestjonowano? Nie potrzebuję dodawać, że cała ta sprawa obchodzi mnie o tyle, o ile może mi oświetlić fizjognomię człowieka i pisarza; pozatem ani mnie to ziębi ani grzeje.

4. ↑ Domysł mój wywołał replikę ze strony „spokrewnionych rodzin”, wystosowaną przez p. Leona Szeptyckiego i ogłoszoną przezemnie w *Wiadomościach literackich* (maj, 1934). Jako dowód normalnego urodzenia Jana Aleksandra, replika owa cytuje znane listy Fredry do brata Maksymiljana (z wydania Biegeleisena), oraz urywek z niewydanych wspomnień Zofji z Fredrów Szeptyckiej, która podaje w wątpliwość cytowany ustęp z *Pamiętników* Kaczkowskiego.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

X. ALEJA KLĘSKI.

Wiedzą wszyscy, co to jest w Berlinie *Siegesallee*, aleja przeznaczona dla upamiętnienia zwycięstw oręża pruskiego, gdzie, po obu stronach, stoją szeregiem konwencjonalne postacie bohaterów z kamienia. Podobną aleję stworzyła nasza historja literatury; z tą odmianą, że nie zwycięstw, ale klęski. Wzdłuż alei klęsk narodowych ustawiono postacie sterczące ze smutnemi i poprawnemi minami. Na takiego cierpiętnika starano się też ucharakteryzować Fredrę, ponieważ zdarzyło mu się żyć w epoce klęski.

Nie obywa się to bez pewnych trudności. Jak dostroić do żałoby narodowej ten wybuch śmiechu, jakim są komedje Fredry? Dam jeden przykład, jak się do tego biorą nasi specjaliści, niezdolni myśleć inaczej jak tylko na użytek szkół średnich, i to bardzo średnich...

Pamiętacie *Dożywocie*; znacie wszyscy Leona Birbanckiego; nieraz zapewne zdarzyło się wam uśmiechnąć z jego opałów. Otóż, nie wiedzieliście, że pan Leon jest — męczennikiem narodowym. Czytajmy znany *Życiorys literacki*, który nie raz cytowałem; znajdziemy tam, że Leon jest to „młody utracjusz, zwichnięty, jak tylu młodych, po r. 1831 i zalewający robaka klęski”. Tak jest:

wiedzcie, że jeżeli Leon Birbancki, co „starł miljon do szeląga”, zażera się ostrygami w towarzystwie doktora Hugo; jeżeli bałamuci żony dwom naraz braciom Lagenom; jeżeli, po namyśle, kazawszy podać sobie szklankę wody, a potem dolać do niej kroplę rumu, decyduje się ostatecznie na „rum bez wody”, — to aby „zalać robaka klęski”. Tak twierdzi prof. Kucharski (bo to znów on!).

Otóż, jak na specjalistę i erudytę, prof. Kucharski powinienby pamiętać, że pierwszy rzut *Dożywocia* jest wcześniejszy od powstania listopadowego i że zachowany jego rękopis (patrz wydanie Biegeleisena, przypisy, akt I, scena 2) określa datę akcji:

...Teraz sobie
Na dewocji gdzie osiędę
I w mych listach pisać będę
Roku *ośmset dwudziestego*
Dziewiątego a pierwszego
Mej golizny...

Dopiero w ostatniej redakcji poeta datę tę przesunął na r. 1835, pisząc:

I w mych listach pisać będę:
Roku *ośmset trzydziestego*
I piątego, a pierwszego
Mej golizny...

Jakże więc? Zatem już w r. 1829 Leon Birbancki zalewał robaka klęski r. 1831?! Dodajmy, że w całym tekście nie znajdzie się ani słowa, któreby uprawniało do takiej interpretacji. A samo to nazwisko: „Birbancki”! Oto jak

przemyślnie naciąga się i tekst i zdrowy sens, gdy chodzi o to, aby odjąć Fredrze jego bezcenny a tak źle przez niektóre temperamenty widziany dar: wesołość.

Ale za główny przedmiot owych uszlachetniających i pogłębiających operacyj obrał sobie szanowny profesor *Pana Jowialskiego*. Oto jak się zaczyna znany komentarz do tej komedji:

> Okrągło w siedem miesięcy po zdobyciu Warszawy przez Paskiewicza, ukończył Fredro (7 kwietnia 1832) pierwsze opracowanie komedji, która, z powodów łatwo zrozumiałych, nie dotyka ani słowem świeżej klęski narodowej, a jednak cała mówi nie o czem innem, tylko o źródłach, z których wypływają wody zatrute...

I tak dalej w tym sensie. Czegóż tam niema; jak ten komentator komedję spreparował, czegoż się w niej nie doszukał!

Skoro się *Pana Jowialskiego* ogląda (i wmawia to we Fredrę) w perspektywie Paskiewicza i wzięcia Warszawy, łatwo się domyśleć, w co się obraca wesołość sztuki. Śmiać się na *Panu Jowialskim*, toż to niemal świętokradztwo! W tych warunkach nic dziwnego, że z zapałem uchwycono się legendy o autorze, który wyszedł trzaskając drzwiami, zgorszony śmiechem publiczności. Toteż w komentarzu prof. Kucharskiego komedja ta jedynie smaga, chłoszcze, piętnuje, pluje w twarz, wlecze pod pręgierz...

Dysputowałem już z tem wszystkiem jako sprawozdawca teatralny i nie chcę się powtarzać. W poprzednim artykule p. t. *Hrabia Fredro* dostarczyłem paru nowych kontrargumentów. Bo wszystko to znowuż jest z

palca wyssane. Sądząc przez analogję z powstawaniem innych sztuk, wielce prawdopodobne jest, że figura pana Jowialskiego, zrodzona ze znajomego Fredrze „staruszka Grzymały” (nie mięszać z Grzymałą-Siedleckim!) również dojrzewała w autorze przez czas dłuższy i że poczęcie jej sięga wstecz, w dobę przedpowstaniową. Ale i bez tego zastrzeżenia niema w całym tekście nic, coby uprawniało do tak karkołomnych wykładów. Przeciwnie, ton całej komedji najwyraźniej sprzeciwia się temu. Jakoż te naukowe fantazje — mimo chwilowego efektu — nie zostały, można powiedzieć, przez nikogo przyjęte; nie liczą wśród fredrologów bodaj ani jednego zwolennika.

Pocóż tedy — spyta ktoś — zajmować się niemi? Zaraz wytłumaczę. Dlatego, że — też paradoks naszych stosunków naukowo-literackich — koncepcje te, nie uznane ale i nie zwalczane zbytnio, zdobyły sobie *sui generis* monopol. Opanowawszy aparat wydawniczy, rozpierają się one zarówno w wielkiem zbiorowem wydaniu dzieł Fredry (1926) jak we wstępach i przypisach bardzo rozpowszechnionej *Bibljoteki Narodowej*, co za tem idzie, stały się one dla gminu polonistycznego jedynie obowiązujące. Z nich klepią i powtarzają szkolne wydania i monografje, z nich sporządza się przedruki komedyj; na nich, w razie potrzeby, opierać się będą teatry, reżyserzy i aktorzy, nie przeczuwając, że to są jedynie niepoparte niczem rojenia jednego człowieka. Bo przy cichym układzie niekrytykowania się wzajemnego, jaki utrwalił się w naszem ciele naukowym (patrz rozdział VII-my: *Trochę komiczna nauka*), przy powszechnej obojętności, jeden

zuch może sprawić istne spustoszenie. Na wiarę tych rojeń, zniknie autentyczne zakończenie i humor *Męża i żony*; niebawem, aktor grający Birbanckiego zacznie przybierać pozy Mickiewicza z pomnika i cierpieć za naród; no a pan Jowialski!!... Tylko patrzeć, a ujrzymy go w nowej inscenizacji; już ją przeczuwam... Przed podniesieniem kurtyny, słychać za sceną huk armat, muzyka gra *Grzmią pod Stoczkiem*..., które przechodzi niepostrzeżenie w *Z dymem pożarów*..., potem widać pantominę, Ludmir i Wiktor zrzucają w zaroślach mundury i wdziewają stroje cywilne... no i komedja się zaczyna... A sam Jowialski — wciąż w duchu tej interpretacji — w białym żupanie prążkowanym czarno, tak aby robił wrażenie szkieletu, z trupią głową, będzie z kościanych szczęk wyrzucał drewnianym głosem swoje powiastki i przysłowia. Już to widzę, bez cienia żartu. Bo i czemuż nie miałby ambitny reżyser pokusić się o tę inscenizację, skoro wyczyta w komentarzu, że ta sztuka była zawsze fałszywie grana i że „pierwsze jej należyte wystawienie będzie *premjerą* w całem tego słowa znaczeniu". „Należyte", znaczy tutaj na ponuro, na krwawo.

Niechże to wytłumaczy, dlaczego trzeba bronić Fredry, bronić go w imię zdrowego sensu, który mu był tak drogi, i w imię wesołości, którą, wbrew wszystkiemu, ten melancholik w życiu prywatnem jakimś cudem z piórem w ręku zachował. Z tej przyczyny trzeba się zająć jego stosunkiem do powstania listopadowego. Z pewnością nie robiłbym tego sam z siebie: uważałbym conajmniej za nietaktowne i śmieszne przyciskać do muru człowieka,

który marzł pod Moskwą, przebył Berezynę, bił się pod Lipskiem i licho wie gdzie, człowieka w którym zbudziło się później powołanie poety i który dopiero co wynosił w sobie *Śluby panieńskie* — tego człowieka pytać o rachunek czemu w danym momencie postąpił tak czy inaczej. Ale skoro tego wymaga dobro jego dzieł, — pytajmy.

Faktem jest — nie chcę tu dochodzić *czemu* — że stosunek naszych największych pisarzy do powstania listopadowego sporo przyczynia kłopotu ich egzegetom. Nie mieści im się w głowie, aby kamienna figura, tak pięknie strojąca *aleję klęski*, mogła nie mieć w każdej chwili i na każde zawołanie wszystkich cnót i wszystkich bohaterstw. Swego czasu, pisząc przedmowę do dzieł Mickiewicza, starałem się uwydatnić dramat, jakim stał się dla Mickiewicza ów moment: oświetliłem to co nazwałem *mistyfikacją genjuszu* — mimowiedne przesunięcie o wiele lat wstecz narodzin Konrada. Polemizując ze mną w broszurze *O bronzach, bronzownikach i bronzoburcy*, prof. Pigoń posunął się do następującego zwrotu:

> Mickiewicz mianowicie nie uważał powstania za czyn dla Polski pomyślny, za pociągnięcie politycznie mądre: przeciwnie miał je za krok w danym momencie błędny i szkodliwy, szkodliwy nawet wtenczas, jeśliby, w co nie wierzył, skończył się zwycięstwem...

„*Szkodliwy nawet wtenczas, jeśliby... skończył się zwycięstwem*”...

Czy to jest wytłumaczenie, czy nowa zagadka? Bo mógłby ktoś zapytać, skąd, kiedy i jakiemi drogami wziął się ten krańcowy defetyzm, jak go połączyć z *Odą do*

młodości, mierzącą siły na zamiary, z rewolucyjnym nastrojem filomatów, za który hołd im składa taż sama mickiewiczologja? Wreszcie z późniejszą rewolucyjnością Mickiewicza na emigracji, kiedy poecie żadne szaleństwo dla ojczyzny nie wydawało się zbyt szalonem i kiedy gotów był wysyłać raz po raz emisarjuszów do kraju, bodaj na pewną śmierć, jak to stwierdza prof. Pigoń w ostatniej swojej książce o *Panu Tadeuszu*? Należałoby to conajmniej połączyć, wyjaśnić. Ale nasi badacze oszczędzają sobie zwykle tego kłopotu, dłubiąc sobie nad swymi wielkimi ludźmi partjami, dzieląc ich na okresy i odcinki.

Z Fredrą nowy kłopot. Nie był w powstaniu. Jak się z tem załatwić w jego biografjach?

Najprostsze może byłoby nie zajmować się tem zbytnio. Nie ma to — mojem zdaniem — nic wspólnego z jego twórczością, ani w pierwszej fazie, która się właśnie kończyła, ani w drugiej, która miała się zacząć aż za lat kilkanaście. Nie ma nic wspólnego, — chyba że ktoś chce, jak właśnie wskazałem, naciągać daty i teksty. Rzecz ta pozostaje tedy prywatną sprawą Fredry. Możemy sobie wyobrazić, że uczucia jego musiały być bardzo mieszane. Młodsi bracia — nieżonaci — pośpieszyli do polskich szeregów; po przeciwnej stronie pozostał ten, który mu był najbliższy, wspomniany już przeze mnie — z okazji urzędów dworskich w *Panu Jowialskim* — Maksymiljan. Pisze o nim Ludwik Dębicki w swoich wspomnieniach: „Maxymilian Fredro należał do tych, którzy, jak generał Zajączek i generał Wincenty Krasiński, przeszli całkowicie na stronę nowego „wskrzesiciela Polski”. Pisze również o

nim szwagier Aleksandra Fredry, Ludwik Jabłonowski, w swoich pamiętnikach:

Z rodzeństwa Aleksandra najstarszym był Maksymiljan, który, dzięki pięknej postawie i względom księżnej z Czartoryskich Wirtemberskiej, wyszedł na generała a po 1815 roku został flügeladjutantem cara. Car ożenił go z panną Gołowin, wielkiego rozumu i majątku, ale tak szpetną że męża znaleźć nie mogła. Po śmierci ojca pokazała się kreda, miljon rubli jednak uratowano. Była to kropla w morzu rzucona; tu we Lwowie dom książęcy prowadził. Car stworzył dla niego urząd marszałka dworu Król. Pol., i kilka razy długi płacił, ale wszystko było napróżno. Po 1831, uratowany z rąk ludu, chcącego na nim sprawiedliwość wykonać, przez Mochnackiego, osiadł w Paryżu...

Jabłonowski uchodzi naogół za język ostry i nieżyczliwy. Czemże się tak zaznaczył Maksymiljan Fredro, że aż trzeba go było ratować z rąk warszawskiego ludu? Może pewne światło na te nastroje rzuci nam znowuż zapisek, na który przypadkowo natknąłem się w pamiętnikach Leona Dembowskiego:

Fredro, niedawno mianowany kuratorem a były generał-adjutant cesarski, należał do tego komitetu (mowa o komitecie „do indagacji" obywateli podejrzanych i aresztowanych z początkiem listopada r. 1830; *przyp. mój)*. Nie posiadał on zamiłowania kraju. Kiedy jeszcze był adjutantem cesarskim i z nim (z cesarzem) do Warszawy przybył, będąc w teatrze i spostrzegłszy herb Królestwa nad lożą cesarską zawieszony, głośno się odezwał: — „Co znaczy ten gołąbek na piersiach orła czarnego?". Te słowa nieroztropne oburzyły przeciwko niemu wszystkich...

Ani mi w głowie obciążać konto naszego Fredry błędami jego brata, który choć podobno „nie posiadał zamiłowania kraju”, był mu zawsze najlepszym przyjacielem i powiernikiem. On widział Maksymiljana inaczej[1]. Bądźcobądź, można przypuszczać, że najbliższy druh Maksymiljana Fredry nie mógł być nastrojony zbyt rewolucyjnie i pałać żądzą walki z Rosją. I wogóle chcę tu zwrócić uwagę, jak dalece uczucia ludzi z innej epoki trudne są do odtworzenia dla tych, którzy oglądają ich w późniejszej perspektywie, i jak trzeba się strzec w ich ocenie banalnych uproszczeń.

Dla Aleksandra Fredry brat Maksymiljan zawsze został tylko towarzyszem broni, bo byli obaj starymi napoleończykami. To był odrębny klan. I postawa napoleończyków wobec roku 1830 jest dość znamienna. „Dla oficerów napoleońskich kampanja 1831 r. była drugorzędna, a jej wspomnienia bolesne; niechętnie mówili o niej nawet ci co w niej byli” — notuje we wspomnieniach swoich Dębicki. Chłopicki jest tu klasycznym przykładem. Że Fredro, który od tego czasu stał się poetą, który dopiero co, po latach sercowej udręki, zaślubił ukochaną kobietę i został ojcem, nie popędził do Warszawy, to rzecz, którą — powtarzam — trzeba zostawić jemu samemu. Prof. Sinko stwierdza poprostu, że Fredro „jak wiadomo”, w sprawę powstania nie wierzył i był mu przeciwny. Chrzanowski powiada, że Fredro wiary w skuteczność wojny z Rosją nie miał, a wiarę młodzieży nazwał „dziecinną ufnością w siły własne, w świętość sprawy, w udział świata, w pomoc nieba”. Ale nasi kamieniarze przy alei klęski nie uznają

bezrobocia. Oto, jaką konstrukcję wznosi Grzymała-Siedlecki (Przedmowa do *Trzy po trzy*):

Jak większość ludzi swojego czasu, zachował usposobienie, charakter i wokację Polaka pospolitego ruszenia. Albo na koniu z garścią w ręku, albo na roli czekać nowej potrzeby. Smętek jego istnienia polegał na tem, że, wraz z całym łamem zachowawczego społeczeństwa, — w nową *potrzebę* już nie wierzył. „Wyciągam szyję i śledzę czy droga wolna”... Oto jest doprawdy symboliczny obraz wartowania dusz polskich przed powstaniem 1863...

Nie: to obraz zupełnie zbytecznej ekwilibrystyki, z jaką Grzymała-Siedlecki znalazł się jednym susem aż... przy roku 1863, aby dowieść, że Fredro całe życie czekał „nowej potrzeby”, tylko że w nią zasadniczo i nigdy nie wierzył... I w tym celu p. Grzymała-Siedlecki z senatorskiej postaci Fredry robi „Polaka pospolitego ruszenia”, czego doprawdy Fredro przez całe życie był wymownem zaprzeczeniem!

Inaczej bierze się znowuż do dzieła prof. Kucharski. On wystawia Fredrze... świadectwo lekarskie. „Podagra w wojnach napoleońskich nabyta nie dozwalała mu już marzyć o tryumfach ułańskich...” — pisze.

Pytam się, poco takiemi bajędami prowokować krytycyzm czytelnika? Nie chodziło tu o „tryumfy ułańskie”, bo to nie był rajd kawaleryjski, a Fredro był sztabowym oficerem, mógł był się przydać w Warszawie na rozmaity sposób. Nie wierzył, nie chciał — jego rzecz. Ale robić inwalidę z trzydziestokilkoletniego człowieka, który żył potem czerstwo jeszcze czterdzieści sześć lat i którego rodzony syn widzi we wspomnieniach zawsze na koniu, — to doprawdy zbyteczna gorliwość.

Nawiasem mówiąc, wspomnienia Fredry-syna są wogóle nader pouczające przez to, że niektóre fredrowskie rysy zaostrzone są w nim niemal karykaturalnie. Cóż za ostrzeżenie przed konwencjonalizmem w psychologji bohatera! I on zamłodu poleciał w roku 1848 bić się na Węgry. Bił się rycersko za „wolność ludów”... Otóż, czytajmy jego wspomnienia: niema zakamienialszego reakcjonisty niż ten Jan Aleksander Fredro, który do końca życia czuł się urodzonym żołnierzem. Mając około pięćdziesiątki, pisze:

Gdy usłyszę muzykę wojskową, zwłaszcza hymny narodowe, nawet wrogie (z wyjątkiem jednej *Marsyljanki*, która mnie szalenie do gwizdania usposabia), tak samo dreszcz mi po kościach przechodzi, tchy się w piersiach zapierają, tak samo leciałbym, rąbał, kłuł i siekał w prawo i w lewo... Gdyby tylko było gdzie i kogo...

Zważmy, że hymny *wrogie* oznaczają tu hymny zaborców, a ocenimy smak owej *Marsyljanki*, która do gwizdania usposabia bohatera kampanji węgierskiej. Coby na to powiedział poczciwy Rzecki z *Lalki!* I, taksamo jak nasz Fredro bił się do końca za Napoleona, *mimo* że w niego nie wierzył, a nie bił się w roku 1831 *bo* nie wierzył, taksamo syn byłby się bił wszędzie, „gdyby było gdzie i kogo”, z wyjątkiem roku 1863, bo ten sam ojciec, który mu pozwolił zamłodu iść na Węgry, nie pozwolił wówczas. „Nie lubił (powiadają komentatorzy) konspiracji”. Powiedzmy poprostu, że wszelka rewolucja *polska*, zawsze pachnąca jakimś przewrotem stanowym czy klasowym,

była mu instynktownie raczej niesympatyczna.

Fredro tedy pozostał w r. 1831 w domu. Wziął udział w pracach komitetu obywatelskiego. Napisał wiersz *Jeszcze Polska nie zginęła* — wiersz „kreślący pierwsze upojenie wolnością", ale napisał go — jak stwierdza autor *Życiorysu literackiego* — już po upadku powstania, w roku 1832. Napisał *Dziennik wygnańca* w dość patetycznym stylu, ale napisał go w Wiedniu, dokąd ten dobry ojciec i mąż wywiózł rodzinę z obawy przed cholerą.

Tak, Fredro był arcyporządnym człowiekiem, wzorowym żołnierzem napoleońskim, dobrym Polakiem, tęgim obywatelem, ale nie był ani Skargą ani Reytanem. Wciskanie jego twórczości — samorzutnej, żywiołowej i, naprzekór wszystkim smutkom, radosnej — w ramy narzucanych poecie tendencyj, prowadzi do takich wybryków, jakie wykazałem na *Dożywociu* i na *Panu Jowialskim*. Zmuszanie Fredry niegdyś, aby był czem innem niż go Pan Bóg stworzył, stało się przyczyną, że zamilkł przedwcześnie; zmuszanie go obecnie, aby był czem innem niż był, może się tylko przyczynić do nieporozumień z publicznością. Robienie z niego konwencjonalnego patrjoty i cierpiętnika poto aby godnie zdobił *aleję klęski*, jest opłakaną deformacją jego żywej i ludzkiej fizjognomji, i co gorsza, jego utworów.

1. ↑ „O bracia moi! Maksymiljanie, opiekunie pierwszych w świat kroków moich — towarzyszu broni — kolego na tem krótkiem i wązkiem polu

autorstwa, któreśmy bez zawiści przebiegli razem...” *(Trzy po trzy)*.

Tekst jest ***[własnością publiczną](#)*** *(**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

XI. SZCZĘŚCIE ANIELI.

Pewnego dnia, mając pisać jeszcze raz recenzję ze *Ślubów panieńskich*, znudzony zgóry tem co mógłbym powiedzieć rozsądnego o tej uroczej ale zbyt znanej komedji, puściłem wodze fantazji. Komuż nie zdarzyło się — pisałem — na ślubie ładnej kuzynki, w której się człowiek troszkę podkochiwał, zadumać przy bombastycznych toastach weselnych i z odrobiną melancholji próbować czytać w runach przyszłości?

Przyznam się, — tak snułem myśli dalej, — że tu bywam niespokojny... Gucio, to wirtuoz; mistrz w prowadzeniu gry miłosnej, w pokonywaniu przeszkód, w sączeniu owego *magnetyzmu*, pod którego wpływem Aniela tak bezwolnie drży w jego dłoniach. Ona, to cudowne skrzypce, czekające swego grajka. Przeżyją trochę ładnych chwil, pewnie na wsi. Później zamieszkają w mieście, pewnie we Lwowie. Będą wiedli dystyngowane próżniacze życie wielkiego świata; on nie oprze się pokusie próbowania swego magnetyzmu na lwowskich pięknościach; zapał stanie się rutyną, inwencja — pedanterją; zostanie mu skłonność do obdzielania innych radami, doświadczeniem. Ona przepłacze kilka lat: potem, w słabym momencie, zjawi się jakiś frant, który znów ujmie ją za rękę i ożywi

magnetycznym prądem; stanie się łzawą i nękaną wyrzutami, trochę nudną i niezręczną kochanką, chowającą pliki listów miłosnych za domowym ołtarzykiem. Albo się grubo mylę, albo to jest epilog *Ślubów panieńskich*; wart byłby napisania, gdyby... go Fredro nie był napisał sam. To — *Mąż i żona*. Wacław, to postarzały o dziesięć lat Gustaw; Elwira, to Aniela jako *kobieta trzydziestoletnia*. Szczęście, że pani Dobrójska tego nie doczekała: umarła biedactwo przedwcześnie na skręcenie kiszek, bawiąc u krewnych na Litwie i objadłszy się kołdunów...

Tak sobie roiłem, nie przypisując tej koncepcji większego znaczenia, ile że daleki byłem od wszelkiego fredrologizowania i nie znałem wówczas zupełnie literatury fredrowskiej. Zaraz zresztą zapomniałem o tem; na drugi dzień musiałem pisać o *Córce króla czekolady*, a za tydzień o *Śnie srebrnym Salomei*...

Jakże sam sobie spoważniałem, kiedy obecnie, zgłębiając tajniki wiedzy o Fredrze, spostrzegłem, że się spotkałem w mojej myśli — a raczej w mojem odczuwaniu — ze starym Brücknerem. Aż się zdziwiłem. „Dobroduszność i pogodność jego komedji bywa pozorna” — pisze Brückner w swoim szkicu o Fredrze. — „Jakiż np. ciąg dalszy *Ślubów panieńskich*? Oto *Mąż i żona*; bo jeszcze przed upływem roku znudzi Aniela Gustawa, a Albin Klarę”...

A to nas zajechał! Bo „ja jak ja” — powiada ktoś w *Panu Jowialskim*. — „Ale jegomość!”. Toż samo tutaj: „Ja jak ja. Ale Brückner!” Więc i on, widzę, zadumał się przy toastach weselnych... „Przed upływem roku!” A to pojechał

stary! Co na to powie Zygmunt Wasilewski, który, pisząc o *Ślubach panieńskich*, ręczy nam, że „obie pary będą szczęśliwe”?... Nie wiem czemu, ale przyznam się, że, gdy chodzi o sprawy erotyczne, z tych dwóch starców większe mam zaufanie do Brücknera. Skoro tedy on jest niespokojny o przyszłe szczęście panny Anieli Dobrójskiej, warto aby wiedza ścisła rozważyła tę sprawę.

Najpierw z punktu historycznego. Znów wracamy do tego co jest główną treścią tych *obrachunków*, mianowicie do ciągłej zmiany perspektyw w stosunku do komedyj Fredry i ich postaci. Przyjęta z zachwytem przez premjerową publiczność („Oddając szczery należny hołd zasłudze, nie lękam się, aby na mnie mógł paść i cień posądu, że mię ku temu wiedzie nikczemnych dusz pochlebstwo — i owszem powtarzam: *Śluby panieńskie* są utworem prawdziwie szczęśliwym, prawdziwie poetycznym”, — pisał J. N. Kamiński), komedja ta podzieliła los innych utworów Fredry w oczach tych, którzy, patrząc przez społeczne i demokratyczne okulary, programowo zlekceważyli jego twórczość. („U Fredry gorzej jeszcze niż w starym Zabłockim. Istota jego komedyj w tem, że kobiety przebierają się za mężczyzn, mężczyźni — za kobiety, że *panny ślubują sobie nie iść nigdy zamąż*” i t. d. — tak mówił Juljan Bartoszewicz). Później znowuż się to odmienia, poczęści — jak już wskazałem — dlatego że *inna grupa społeczna* nadaje ton w sądach o Fredrze, dostrzegając poezję i wdzięk w tem co innym oczom wydawało się „ckliwym obrazkiem życia salonowego”. W odczytach Tarnowskiego padają z powodu *Ślubów*

panieńskich nazwiska Musseta i Szekspira; poetyczność komedji spotyka się z trafnem odczuciem. W Anieli widzi Tarnowski „jeden z najładniejszych i najwierniejszych typów polskiego dziewczęcia”; Gucio to taki szczęściarz, za którym „kobiety przepadają, chłopcy mu zazdroszczą”; postacie komedji są „wiernemi a pięknemi typami natury tego narodu do którego należą”.

Ton poddany przez Tarnowskiego znalazł oddźwięk. Mimo mruknięcia społecznika Chmielowskiego, że nicby nie szkodziło, gdyby Aniela „była czemś więcej jeszcze niż panną na wydaniu”, przeważa odtąd entuzjazm, który idzie, można rzec, *crescendo*. Od czasu głośnych odczytów warszawskich (r. 1876), przelicytowano Tarnowskiego dziesięć razy, często z dość komicznym efektem. Tarnowski, pisząc o *Ślubach panieńskich*, wspomniał Szekspira: miał na myśli Beatrice i Benedykta z *Wiele hałasu o nic*; Gostomski (1889) już widzi w naszym Guciu... szekspirowskiego „Henryka V z pierwszej części trylogji”! Bo już zaczyna się tak charakterystyczne dla naszej historji literatury podbijanie sobie bębenka, brak wszelkiej miary w kadzeniu samym sobie, charakterystycznem dla epoki gdy Polska była w świecie tak „niedokadzona”, niewolna, upokorzona, zapomniana! Już zaczynają się owe nadbudowy obywatelskie, patrjotyczne, moralne, które musiało mieć każde arcydzieło aby godnie wejść do panteonu narodowego, aby tworzyć fryz *alei klęski*. Od tego czasu wszystko się zmieniło; Polska jest dziś wolna, dumna, szczęśliwa; ale stary ów nałóg utrwalił się potrosze i służy do tego aby... obrzydzać

nasze arcydzieła. Cały ten proceder utrudnia ogółowi szczere zbliżenie się z Fredrą: bo wskazywanie wartości gdzieindziej niż one są (por. rozdział *Staropolski obyczaj*) bałamuci lub drażni publiczność.

Tarnowski był jeszcze bliski fredrowskiego świata: mówi o tych ludziach jak o dobrych znajomych, lubi ich, żyje z nimi, ale nie przychodzi mu na myśl szukać w komedjach Fredry ewangelji narodu. Uczynią to inni, licytując się na entuzjazm, tak że wkońcu — jak już wspomniałem — literatura o tej uroczej komedji zmieni się w jakąś uprzykrzoną litanję do obcisłych spodni Gucia: „Guciu możny, Guciu szlachetny, Guciu narodowy, Guciu waleczny, Guciu obywatelski, Guciu mądry, Guciu wierny, Guciu kochający, Guciu polski, polski, polski”... W studjum Gostomskiego *Arcydzieło komedji polskiej* (które dotąd cytują z zabobonnym szacunkiem), obserwujemy ten barok. Gucio i Aniela przywodzą mu na myśl... obraz Kaulbacha *Adama i Ewę*... Dobry Gostomski sądzi, że mówi najwyższy komplement Anieli, stawiając ją tuż po Zosi z *Pana Tadeusza*, oczywiście z zachowaniem hierarchji: „Że Zosia doskonalszą kreacją w bezwzględnem porównaniu, to jest już wyłączną właściwością genjuszu Mickiewicza, z którym nie może się równać żaden inny w naszej literaturze”. Inny (bardzo niedawno) zestawia Anielę z Oleńką i Heleną z Sienkiewicza. („Myślę, że Helena i Oleńka z *Trylogji*, to Aniela naszego XVII w.”...). Możnaż dalej posunąć onanję krytyczną?

Tak więc, niby na dane hasło, zaczęło się podciąganie *Ślubów* — i ich świata — do wszelkich cnót i ideałów

narodowych. Rzecz byłaby dość niewinna, gdyby znów nie była połączona z opłakanem fałszowaniem Fredry. Jak pogodzić np. hańbienie bez miary gościnnej Jowiałówki przy równoczesnem gloryfikowaniu środowiska *Ślubów*? Potępiać starego Jowialskiego za „życie nikczemne", „wegetujące, przeżuwające i dobrze trawiące", gdzie nikt się „nie interesuje tem, jak też się wytwarza w jego majątku ten boży chleb, który on w tak błogiem i uśmiechniętem niedołęstwie od zarania życia spożywa" (prof. Kucharski), a równocześnie windować na piedestał uczestników *Ślubów*? Pomijam to, że pan Jowialski mógł być, mimo swej przysłowiomanji, wybornym gospodarzem (nie znamy go z tej strony), ale któż się ową produkcją chleba interesuje tak dalece w *Ślubach*? Może Radost? Czyż Radost nie jest z tej samej familji? Ale prawda: toż doszło do tego, że Grzymała-Siedlecki, w swojem z talentem napisanem ale niepotrzebnie załganem studjum o *Ślubach panieńskich* powiada, że Radost, to jest „szlachecki Rzecki z *Lalki*, jak Rzecki jest mieszczańskim Radostem"!! Na czem Grzymała opiera to zestawienie Radosta, o którym w najlepszym razie nic nie wiemy, — z heroicznem, naiwnem, bliskiem świętości niemal życiem Rzeckiego, nie umiem wyjaśnić; ale to daje miarę, do czego nasi majsterkowie doszli w bronzowaniu *Ślubów panieńskich*, które się najmniej pod bronz nadają.

Akcja ta osiąga najwyższe natężenie w osobie Gucia. Jeden z przysięgłych komentatorów Fredry widzi w nim „wolę, rozum, wyobraźnię i zrozumienie zadań życia (sumienie)". Sądzę, że dla młodego panicza rozkochać

pannę, która mu jest — po sprawdzeniu hipoteki — przez rodzinę przeznaczona, to nie jest taki znów akt woli ani sumienia. Dla ilustracji, porównajmy Gucia bodaj z Dorantem z *Igraszek trafu i miłości* Marivaux. Nie wiem, czy wszyscy pamiętają tę śliczną i dość zuchwałą przy całej swej niewinności komedję. Młody człowiek, chcąc poznać tę, która mu jest przeznaczona przez rodzinę, wchodzi w dom przyszłego teścia (za jego wiedzą i zgodą) przebrany za służącego; tymczasem panna wpadła na ten sam pomysł i przebrała się za pokojówkę. Dorant, oczarowany godnością i wdziękiem Sylwji, zakochuje się w niej pod tą postacią i — w przekonaniu, że to pokojówka, — po ciężkiej walce z sobą, decyduje się prosić o jej rękę. To jest, w istocie, próba miłości, próba charakteru... gdyby to brać poważniej niż trzeba. A mimo to, nikt we Francji nie odprawia nowenny do tego Doranta, ani nie buduje przyszłości Francji na tym Dorancie, tak jak jej tam nikt nie buduje np. na Walentynie z ładnej a tak pokrewnej Fredrze komedji Musseta *Nie trzeba się zarzekać*. U nas, wskutek osobliwych warunków życia narodowego i literatury, zatraciły się wszystkie proporcje. Zosia z *Pana Tadeusza*, Gucio ze *Ślubów* wyrośli na świątków polskich. Podkreślam jeszcze raz, że nie mówię tu o doniosłości artystycznej tej czarującej komedji, ale o jej wadze społecznej, która nie jest z pewnością większa niż komedyj Musseta czy Marivaux we Francji. Ale, iżbyśmy się mogli należycie zachwycić fredrowskiem arcydziełem, uważano za konieczne przyprawić mu, w najmniej odpowiedniem miejscu, protezę wszystkich cnót narodowych.

Wspomniałem już studjum Grzymały-Siedleckiego. Grzymała jest bardzo utalentowany fredrolog, ale ma jedną wadę: jest większy ułan od samego księcia Józefa i większy Sarmata-ziemianin od samego Piasta. Co on się tam nafantazjował! Posłuchajcie. Aniela... „autorytet cnoty, prawości, podniosłości duchowej, zapewnia jej w rodzinie stanowisko uczuciowo przewodnie, rozpościera nad duszami rodziny układ jakiegoś matrjarchatu... Klara, córka rycerska, która się wdała w ojca (zapomniał dobry Grzymała, że ojciec Klary to był, wedle Fredry, skończony drab)... To temperament z ostrogami i z kołczanem, w którym równie dobrze pomieszczą się realne strzały łowieckie jak i strzały Amora... Klary to, od czasów jagiellońskich a zwłaszcza wazowskich, własną ręką odstawiały męża bezapelacyjnie do najbliższego obozu”, i t. d. i t. d. Doprawdy, możnaby studjum napisać p. t. *Barok w krytyce polskiej*. Bo tak się leje ciurkiem całemi stronicami, aż wkońcu, przywiedziony do rozpaczy tą iście papkinowską swadą, człowiek ma ochotę wykrzyknąć słowami Cześnika z *Zemsty*: A bezbożny ty języku, — i terkotny...

Podczas gdy odnawiałem znajomość ze studjum Grzymały o *Ślubach* („Tygodnik Illustrowany”, 1921), wpadła mi w ręce świeża jego relacja z wycieczki dziennikarskiej do Niemiec, kreślona w *Kurjerze Warszawskim*. I, czytając, miałem wrażenie, że wciąż nurzam się w tej samej atmosferze, przepojonej ciepłym liryzmem. „Mimo miejskie pochodzenie — pisze nasz Grzymała o Hitlerze — jest w nim coś jakby z kmiecia.

Gdy w ten upalny dzień tegorocznego pierwszego maja kroczył tak ku nam wolno, spokojnie, z rozwagą, jakby nieco znużony — w promieniach zachodzącego słońca miał coś z wyglądu gospodarza wiejskiego, wracającego do dom ze żniwa. Ze szczęśliwych zbiorów. Patrzył przed siebie oczami jakby odpoczywającemi”...

Czytałem jedno tuż po drugiem, i mimowiednie stopiło mi się to w jedną całość: ten dwór, ten kmieć, ten gospodarz... Aż zakrzyknąłem w duchu: „Ależ to byłby mąż dla Anieli!”. Grzymała swatem.

(W tydzień po napisaniu przezemnie tego rozdziału, kmieć Hitler wystrzelał innych kmieciów, zastawszy ich z dorodnymi parobczakami w łóżkach. Może trochę lekkomyślnie swataliśmy go pannie Anieli...?).

Najzabawniejszy jest Grzymała wówczas, kiedy chce równocześnie licytować i tężyznę i cnotę. Więc Gucio, to zarazem hultaj, który „nie przepuści żadnej podwice” i zarazem będzie najlepszym mężem; to i wzór prawości i co powie to zełże. Jest nygus i pędziwiatr, będzie zeń „tęgi oracjonista, przy okazjach odpustów i imienin i wesel za kołnierz nie wyleje”, ale z drugiej strony „temperament jakby stworzony do niebezpieczeństw, na wszystko się waży”... „Tacy jak on, czasu pokoju, zajeżdżali zbrojno sąsiadów, czasu wojny nie grzali się doma za piecem... Siedzi w jego charakterze jakiś swoisty hart i twardy kęs woli, gdy czego zachce”...

„Gdy czego zachce”! Ależ to inni za niego zachcieli. Myślałby kto, że ten Gucio zabił conajmniej jakiego smoka. On poprostu wykonał wiernie to co było ułożone między

parą safandułów, Radostem a panią Dobrójską: ożenił się z panną, którą mu wybrali. W rezultacie, był raczej marjonetką w ręku starszych. Dał się przywieźć na wieś, dał się podrażnić dziecinnemi ślubami, obojętnością Anieli i przekąsami Klary, umiał — co znów nie było zbyt trudno — trafić do serca młodej dziewczynie, bardzo dojrzałej do małżeństwa, no i zrobił z miną zwycięzcy to na co wszyscy czekali. Myślę, że tego wieczoru Radost z panią Dobrójską — i w tem dowcip Fredry — uśmieją się serdecznie kosztem zwycięskiego Gucia. A on — żonkoś mimowoli — będzie później może, jak Wacław w *Mężu i żonie*, wzdychał: „Ach, nim się człowiek, niestety, ożeni, — o jakże mało swoją wolność ceni, — aż zakosztuje tej kwaśnej słodyczy, — dopiero sobie co miał niegdyś życzy”...

Proszę mnie źle nie rozumieć. Ja nic nie mam przeciwko Guciowi, ani mu nie zaprzeczam różnych szlacheckich i rycerskich możliwości. Może on tam i ma ów „swoisty hart i twardy kęs woli”, jaki chce w nim widzieć krytyk; ale nie ma sposobności ujawnić ich. Wydaje mi się poprostu, że wszystkie owe zbyt górne kryterja nie wchodzą w sferę tej komedji. A oto do jakich dzieciństw wiodą owe „bałamuctwa narodowe”. Przed kilku laty, w szkole dramatycznej, profesor szkoły a zarazem znakomity aktor, zapowiedział wykłady o *Ślubach panieńskich*. Uczniowie przyszli bardzo zaciekawieni, wiele sobie obiecując po tem seminarjum. Jakiż był ich zawód, kiedy profesor strawił kilka godzin na dociekaniu, jakim Gucio ze *Ślubów* byłby obywatelem, a w szczególności czyby poszedł do

powstania. A licho go wie! Może właśnie Albin byłby tęgim ułanem, a Gustaw siedziałby w domu, olśniewając wpatrzoną weń Anielę głębokością swoich pesymistycznych przewidywań. O czem tu gadać?

Nawet i ta niewątpliwa, ale po stokroć nadużyta polskość komedji... Wspominałem już w jednym z poprzednich rozdziałów *(Rasy, klasy, czasy...)*, że to co się tu bierze za odrębność narodową jest w znacznej mierze odrębnością klasową i że bodaj cytowany wyżej utwór Musseta dowodzi, iż stryjowie, bratankowie, panny, cnoty, wsie i lipy rodzą się i na przeciwległym krańcu Europy w analogicznych warunkach socjalnych. Wprawdzie prof. Chrzanowski, który wierzy snadź że — jak owe mickiewiczowskie żaby — „żadne stryje nie gderzą tak pięknie jak polskie", notuje: „co za różnica w serdecznym stosunku wuja do siostrzeńca", ale przyznaję się, że takiej znów różnicy między Radostem a Van Buckiem z mussetowskiego *Nie trzeba się zarzekać* nie widzę; chyba tę że Van Buck, choć szlachcic, wyrabiał perkaliki i w ten sposób odrobił szarpniętą przez ojców fortunę, czegoby Radost zapewne nie potrafił.

Wróćmy do Gucia. Faktem jest, że recenzent teatralny, o ile jest równocześnie krytykiem, rozporządza może dokładniejszem niż kto inny narzędziem kontroli; postacie sceniczne działają nań bezpośrednio, mówią doń co jakiś czas ustami różnych aktorów, w różnych warunkach atmosferycznych; nie dziw, że prawie za każdym razem mówią mu coś innego. Owo bezpośrednie wrażenie, to rzecz bardzo ważna; umotywowanie go przed sobą jest już

aktem wtórnym. Otóż, faktem jest, że od wielu lat przez które oglądam *Śluby*, reakcja moja na Gucia nie zawsze jest jednaka. Czasem go widzę tak, czasem owak. Czasem wydaje się sympatycznym i pełnym wdzięku młodym człowiekiem, czasem niedaleki jestem od przyznania słuszności ostrej diagnozie Klary, wedle której jest on „próżny, zły, dumny, zakochany w sobie”; czasem boję się że wyrośnie z niego trochę cham (uważcie, jaki on jest niegrzeczny i bezwzględny dla starego Jana!). Słowem, jak zaznaczyłem na wstępie, bywają wieczory, że przyszłość Anieli przedstawia mi się dość czarno, w każdym zaś razie nie podzielam bez zastrzeżeń optymizmu pani Dobrójskiej, która „szczęście córki powierza mu śmiało”. Jaki z niego będzie mąż? Może despota, niecierpliwy, brutal, karciarz, kobieciarz? Może będzie jej robił co rok brzuszek, a równocześnie gonił za lada spódnicą? Może będzie romansował z pokojówkami? Ktoż to wie!

Przyszłość zatem jest ciemna. Może łatwiej już czytać w jego przeszłości? Przynajmniej miłosnej. Bo ten Gucio jest wielki amator miłości. „Gdy powiem *kocham*, wówczas tylko żyję” — to jego słowa; a musiał mówić owo „kocham” nieraz. Ale komu? W mieście „nie gada z pannami”, jak odburknął stryjowi. Wątpię, aby się specjalizował we wdowach, bo wdowa a panna, z jego punktu widzenia, to na jedno wychodzi: jasne jest, że jego terenem operacyjnym były — mężatki. A jak z niemi rozmawia, chcecie posłuchać? To majster! „Miłość nieprawa — marzenie prawdziwe! — Jeśli natura zaród jej płomieni — w każdą istotę włożyła — płomieni, których

czarująca siła — byt nieczuły w życie mieni, — tem samem, jak się wydaje, każdą miłość uprawniła”... Albo jeszcze goręcej: „To z twojem mego równe uderzenie, — ten pociąg luby i ognisty razem, — co się tajemnym tłumacząc wyrazem, — spoił czułe nasze dusze... To czucie boskie, którego nie znałem — którego niegdyś szukałem daremnie”...

Jakbym go słyszał! Wprawdzie to mówi kto inny: to mówi Alfred w *Mężu i żonie*, ale mam wrażenie, że Gustaw — taki jak go poznajemy — przemawiał w danych okolicznościach zupełnie taksamo. Posłuchajmy, jak on pieje na intencję Anieli; to z tego samego natchnienia, ta sama szkoła: „Ach, nie wierz zresztą tej pieszczocie wzroku, — gdy zwolna sunąc, spocznie w twojem oku...”, albo: „Wierz mi, są dusze dla siebie stworzone... one wbrew losom, w tym lub tamtym świecie, — znajdą, przyciągną i złączą się przecie”... Wszystko to pan Gustaw mógł już nieraz aplikować swoim miejskim hrabinom. I o *magnetyzmie* pewno im nieraz wykładał — z demonstracjami.

Bo Alfred i Gustaw to ta sama sfera; Gustaw też bywa w „wielkim świecie”; dawał (za pieniądze stryjaszka) sławne wieczerze dla złotej młodzieży; może trochę w nim więcej wiejskiej tężyzny, a w Alfredzie wielkopańskiego cynizmu; ale, ostatecznie, nie wiemy: poznajemy każdego z nich w innych warunkach; w mieście może podobniejsi byli do siebie niżby się zdawało. (Choćby ta wprawa we wchodzeniu oknem!). Gucio tedy przyjechał ze stryjaszkiem na wieś; ten chłopiec osobiście wydaje się

niebardzo zasobny, skoro stryj za niego długi płaci; godzi się na zwykły koniec: — posażne małżeństwo. Zaczyna swoje zaloty odniechcenia; podrażniony niespodzianym chłodem panny, angażuje się bardziej, ale i wówczas, nim się rozgrzeje, jego uwodzicielska technika nie jest olśniewająca: „Z otwartą duszą jak przed bóstwem stoję”... „Ubóstwia, powiedz, a powiesz za mało”... „Z życiem trwać będzie, z życiem tylko gaśnie”... Zważmy, że jeszcze tutaj Gucio nie kocha Anieli, a już godzi się — wpół na zimno — z nią ożenić; inspiracja miłości przychodzi dopiero później i wpływa raczej na jego temperaturę uczuć, nie na decyzję.

Otóż w tym momencie pragnę zwrócić uwagę na pewien akcent, a raczej pewną *substytucję*, która może nam wyjaśnić tę i ową sprzeczność w charakterystyce, lub bodaj w naszem odczuwaniu Gucia. Pamiętają wszyscy tyradę miłosną Gustawa w kulminacyjnym punkcie sceny trzeciej aktu IV: „Śluby? — Sen prawdziwy! — I ty, Anielo, rzuć tę ciemną drogę — póki czas tobie, a ja przestrzec mogę”... Otóż, osiemnaście wierszy, które następują potem („Lecz powiedz szczerze — kiedy polot myśli” i t. d.), wyjęte są — jak to oddawna wiadomo erudytom (ale mało komu więcej) — z bardzo osobistego wiersza Fredry, adresowanego do przyjaciela Dominika (Netrebskiego), napisanego wyraźnie na kilka lat przed powstaniem *Ślubów*. Kto odczyta tę apostrofę *Do Dominika* w całości (a znajduje się w wydaniu warszawskiem r. 1880, t. XII), tego uderzy niewątpliwie różnica tonu między tym wierszem a charakterem bohatera *Ślubów*; i nic dziwnego, bo sam Fredro był raczej

przeciwieństwem swego Gucia: on, z natury poważny, głęboko uczuciowy, niemal melancholik, — a tamto wylany, rozrzucony „trzpiot”. I nawet ustęp, który z owego wiersza dostał się do *Ślubów*, a który kończy się słowami: „Ach, być kochanym, wszyscy szczęściem głoszą — mem zdaniem, kochać jest większą rozkoszą — los kilku istot zrobić swoim losem, — czuć i żyć tylko drogich dusz odgłosem, — dla dobra innych cenić własne życie, — dla nich poświęcić każde serca bicie, — światem uczynić najmniejszą zagrodę, — tam mieć cel życia i życia nagrodę, — i kończąc cicho wytknięte koleje, — za grób swój jeszcze przeciągnąć nadzieje...” brzmi nam jakoś dziwnie... Przyznam się, że zawsze mi te wiersze w ustach Gucia detonowały trochę, zanim jeszcze znałem pochodzenie tego ustępu: to jakby nie on mówił. Bo w istocie to nie Gucio mówi. Aktor grający Gucia wydaje mi się zawsze jakby zakłopotany tym „grobem” i temi akcentami. Zwykle przypisuje się ewolucję Gustawa działaniu miłości; tymczasem, jak rzekłem, to jest nietyle ewolucja ile *substytucja*, w tym sensie, że poeta na chwilę odsuwa swego bohatera-lekkoducha nabok, aby — tutaj, i jeszcze w kilku miejscach — samemu wtrącić parę słów ze swego przepełnionego serca.

Przypomnijmy sobie, w jakich okolicznościach powstawały *Śluby*. Pierwszy rzut kreśli poeta z początkiem r. 1827, kiedy, po długiej beznadziei, zaledwie rysuje mu się możliwość połączenia się z ukochaną kobietą. Te pierwsze *Śluby* są białym wierszem; a choć poeta pisze do brata, że „z układu jest kontent, ma więcej lekkości jak zwykle moje

sztuki”, — wystarczy porównać ten rzut, z którego zachowały się dwa akty (wydanie Biegeleisena), z ostateczną rymowaną redakcją sztuki, aby uczuć przepaść, jaka dzieli te dwie wersje. Jakby ktoś komedji skrzydła przyprawił! Czy temi skrzydłami była uwieńczona nareszcie miłość? Bo ostateczna redakcja komedji powstała gdzieś przed końcem r. 1830[1], wówczas gdy Fredro był już szczęśliwym mężem Zofji Skarbkowej. Wydaje się niewątpliwe, że w momentach, w których Gustaw ma być naprawdę wzruszony, Fredro użycza mu własnego głosu, wyraża swoje odczuwanie miłości, temsamem daje jego słowom akcent nieskończenie głębszy, może nad stan tego Gucia, jakiego znaliśmy do tej chwili, Gucia trzpiota płatającego figle, dzieciaka którego Klara czy Aniela wodzą na pasku swej obojętności lub swojej drwiny. Ten głos, nabrzmiały całą głębią uczucia, całą powagą przyszłego ojca rodziny, — to już nie Gucio, to sam Fredro.

Jest to dość ciekawa rzecz, że utwór, który uchodzi za arcydzieło konstrukcji, — i jest niem niewątpliwie, — zdradza tak poważną rysę, na którą nie będziemy się skarżyli, bo jej zawdzięcza komedja swoje najpiękniejsze akcenty, tyle zyskując zarazem na ciężarze gatunkowym! Jest to dowód nielada kunsztu Fredry, który umiał substytucji owej dokonać tak, że słuchacz ani się spostrzega. Bardzo uważnie się wsłuchawszy, można wyczuć tu i ówdzie punkt spojenia, jak naprzykład owo dość martwo dźwięczące: „I gdybym nie czuł przymiotów Anieli, — jużbyście mnie tu dotąd nie widzieli”... I również ta właśnie substytucja tłumaczy może niejaką podwójność

Gustawa, dopuszcza tak rozmaitego wykładu zarówno jego charakteru, jak przyszłych jego horoskopów. Mamy tu niejako dwóch — mają sztuki stopionych na chwilę w jedno — ale niewątpliwie dwóch Gustawów. Jeden, to ten Gucio, który po roku znudzi się może Anielą, jak tego się obawia — i zapewne słusznie — Brückner; drugi, to ów Gustaw, za którego prawość i stałość ręczy nam sam Fredro, a ręczy własną swą osobą, ręczy prawdą swojej miłości, która miała przetrwać wszystkie próby i miała dlań być, przez pół wieku niemal, całą poezją jego życia. Ale to jest niewątpliwie nad stan owego Gucia, który — nie był poetą ani nie był Fredrą. I dlatego, po dojrzałym namyśle, nie byłbym zbyt spokojny o szczęście panny Anieli Dobrójskiej, kiedy w przyszłem jej pożyciu zabraknie tego substytuta.

1. ↑ Datę tę, wprzód oznaczaną inaczej, skorygowano dzięki znalezionemu przez Lorentowicza w bibljotece Teatru Narodowego egzemplarzowi teatralnemu *Ślubów*.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

XII. „POLSKI MOLIER” A MOLIER W POLSCE.

Prowadząc te *obrachunki*, wcześniej czy później trzeba mi się było natknąć na imię Moljera. *Polski Molier*, tak zdawiendawna nazywano Fredrę; *Fredro — Moljer*, — każdy szanujący się fredrolog jakoś się ustosunkowywał do tej paraleli. Otóż, uderzyła mnie jedna rzecz: szczególnie zła znajomość Moljera w naszej polonistyce. Tak się złożyło, iż, mogę powiedzieć, znam Moljera dobrze; jako tłumacz i nietylko jako tłumacz. I, kiedy czytam sądy naszych fredrologów o Moljerze, mimowoli trzeba mi raz po raz spytać w myśli: „o kim oni właściwie mówią?”.

Pytajnik ten przybiera oczywiście rozmaitą barwę, zależnie od tego kto mówi. Kiedy np. Pol, w głośnym swoim artykule o Fredrze, powiada po *Zemście*, iż nie sądzi „aby jej autor miał znowu do salonów powrócić, bo i Moljer wyczerpał się wkońcu”, można się uśmiechnąć; niema powodu, aby autor *Benedykta Winnickiego* nie miał mówić głupstw o Moljerze. Gorzej jest, kiedy Chmielowski, pisząc o stylu Zabłockiego, powiada, że „taksamo jak w moljerowskich komedjach, rzadko on bywa charakterystyczny, t. j. zastosowany do różnicy położenia towarzyskiego i stopnia wykształcenia”... Wobec niesłychanego wprost bogactwa stylów, wysłowień, gwar i

odcieni u Moljera, nastręcza się pytanie, czy zacny Chmielowski znał wogóle autentycznego Moljera, lub czy (co prawdopodobniejsze) znał go jedynie z drugiej ręki? Tak, szukając źródła wielu nieporozumień, doszedłem do przekonania, iż, aby je wyjaśnić, trzeba zacząć od najkrótszego bodaj zobrazowania dziejów Moljera w Polsce.

Komedje Moljera przybyły do Polski w drugiej połowie XVIII w. Moljer liczył już setkę lat, był już czemś z innej epoki, nawet we Francji; w Polsce teatr jego był tem bardziej — pod względem obyczajowym — abstrakcją. Objawił się, rzecz prosta, ogółowi nie w oryginale, ale w spolszczeniach. Przekłady Urszuli Radziwiłłowej, potem Bohomolca... Ale, mówiąc „przekłady”, pamiętajmy jak wówczas przekłady rozumiano: były to naogół naiwne przeróbki czy lokalizacje, przyczem Radziwiłłowa przerabia prozę Moljera na wiersz, a Bohomolec, mając na celu teatry studenckie, przerabia role kobiece na męskie.

Obok tych „tłumaczy” nie brakło naśladowców, z pierwszej i z drugiej ręki. Inwentaryzuje ich sumienny Kielski *(O wpływie Moljera na rozwój komedji polskiej)*. Są tedy: Rzewuski, Bielawski, Czartoryski, Krasicki i inni. We wstępie do swojej komedyjki *Kawa*, ks. Adam Czartoryski uważa za potrzebne dać taką charakterystykę Moljera: „Jan Poquelin Moljer urodził się w Paryżu r. 1620. Twórca nowożytnej komedji, szczęśliwy w wyborze i prowadzeniu charakterów, wszystkie jego dzieła naznaczone są piętnem szczerej wesołości”. Trzeba przyznać księciu panu, że się nie wysilił; ale faktem jest, że do dziś dnia, niejeden z

naszych polonistów, mówiąc o Moljerze, obraca się jakgdyby w kręgu tej niebogatej charakterystyki.

Przekłady Moljera mnożą się. *Amfitrjon*, przyswojony przez Zabłockiego, długo cieszył się zasłużoną jak na swój czas reputacją. Bogusławski tłumaczy (i znowuż przerabia) *Szkołę kobiet* i *Przekory miłosne*. Sporo jest przekładów bezimiennych, wydawanych w tomach *Teatru Polskiego* około r. 1780; w nich znów często wiersz Moljera zamienia się na prozę *(Szkoła kobiet, Szkoła mężów)*, akcja przenosi się do Warszawy, młody amant staje się „porucznikiem". Dobór tłumaczonych sztuk jest bardzo nierówny; jedne tłumaczono po kilka razy, innych wcale. Najczęściej były przekładane i przerabiane *Pocieszne wykwintnisie*, przyczem oczywiście pierwotna wyrazista barwa i intencja oryginału zmieniały się w ogólnik, upstrzony efektami rubasznego komizmu. Wogóle dobierano z Moljera to co mogło być przez współczesnych zrozumiane i odczute, a sposobem podania starano się go zbliżyć do smaku publiczności. Przekłady, przeróbki, naśladownictwa Moljera (ale głównie pewnego Moliera, tego od farsy) jak również przekłady, przeróbki i naśladownictwa jego francuskich naśladowców, wszystko to zlało się w dość żałosne pojęcie „komedji moljerowskiej", które pokutować będzie długo a które z prawdziwym Moljerem niewiele ma wspólnego, wyrządzając jego znajomości wiele szkody.

Potem następuje dwudziestokilkoletnia pauza w przyswajaniu Moljera; aż w r. 1821 rozpoczął swoją pracę młody uczeń liceum wołyńskiego, Franciszek Kowalski, który miał, na wiele dziesiątków lat, być w Polsce głównym

apostołem wielkiego pisarza. (W tym samym czasie pojawia się parę innych przekładów, np. wcale dobry przekład *Górno-uczonych kobiet* Chotomskiego, Lwów 1822). „Przyczepiłem się do Moljera jak pijawka”, — powiada sam o sobie Kowalski. Ale sposób w jaki pojmował swoją rolę, jest dość znamienny.

Pomiędzy r. 1821 a 1824 ogłosił Kowalski drukiem siedem komedyj Moljera. Oto one: *Miłość doktorem*, *Małżeństwo przymuszone*, *Skąpiec*, *Doktór z musu*, *Mieszczanin szlachcic*, *Pan Gapiełło*, *Grzegorz Fafuła*. To jest Moljer bardzo charakterystycznie okrojony: brak w nim utworów znaczących heroiczny okres walki, brak Moljera-poety, brak tego Moljera, przez którego usta pierwszy raz przemówiła ze sceny francuskiej pełna i namiętna miłość; tego, który pierwszy zaklął w słowo niebezpieczny czar kobiecy; brak szermierza, który porwał się na najwyższe sprawy, zanim, przewcześnie, — nie złamany ale skneblowany — zgodził się zakreślić granice swojej myśli twórczej. Ten Moljer, od którego zaczął Kowalski, to był znów niemal wyłącznie autor fars, wesołek-rubacha, ściągnięty przez tłumacza do poziomu słuchaczy. Bo ani jeden z tych pierwszych przekładów Kowalskiego nie jest właściwie przekładem; już dlatego, że wszystkie te sztuki, pisane w oryginale prozą, Kowalski, uwiedziony opłakaną łatwością rymowania, przerobił na wiersz. Jak je przy tym procederze odbarwił i rozwodnił, nie potrzeba dodawać. „Sztuki Moljera — pisze Kowalski — tak jak są dziś na scenie wystawione być nie mogą, chyba poprzerabiane i do naszych zastosowane zwyczajów”. I zapewne — niestety!

— miał rację, zwłaszcza że działał i tworzył na głębokiej prowincji. Trzeba czytać pamiętniki poczciwego Kowalskiego, aby sobie zdać sprawę z atmosfery szlachty wołyńskiej owego czasu, która dawała ton jego lutni. „Grano — powiada w pamiętnikach — *Doktora z musu*; po spadnięciu zasłony wywoływano i oklaskami okrywano aktorów, a w tej wrzawie wesołych głosów panowały wykrzyknięcia: „Wiwat pisarz, wiwat tłumacz!”...

Otóż, dzięki swemu późniejszemu zbiorowemu (jedynemu aż po r. 1912) wydaniu pism Moljera, Kowalski będzie niemal przez wiek cały głównym fundamentem wiedzy o Moljerze w Polsce.

Narazie, z r. 1824, przestają się pojawiać tłumaczenia Kowalskiego, jak i inne przekłady Moljera. Zapał Kowalskiego w pracy nie ustał: cóż zatem zaszło? Rzecz wielkiej doniosłości; pobudka, która na wschodzie i na zachodzie Europy rozległa się przeciw klasycyzmowi i przeciw „perukom”: wybuch romantyzmu. Jak romantyzm we Francji zwrócił się, w imię Szekspira, Schillera i młodych, przeciw Racine'owi i klasykom, taksamo zwrócił się on w Polsce przeciw Francji i jej naśladowcom. W r. 1822 (na dwa lata przed paryską broszurą Stendhala *Racine a Szekspir)*, pisze z Puław Korzeniowski do aktora Benzy o teatrze warszawskim: „Osiński pozawracał głowy publiczności francuskim teatrem, chce koniecznie aby znalazła upodobanie w deklamacjach źle oddanych, kiedy ona szuka na scenie — życia, mocnych wzruszeń i gwałtownych namiętności i charakterów, których teatr angielski i niemiecki tak obficie dostarcza”... Mowa tu

szczególnie o francuskiej tragedji; ale do komedji usposobieni byli romantycy conajmniej równie nieżyczliwie; rozciągnęli tedy swą wzgardę i na „komedję moljerowską”, zanim poznano w Polsce — prawdziwego Moljera. Wiadomo zaś, jak bardzo dziedzictwo romantyzmu zaważyło w Polsce na całym wieku.

Nie znaczy to oczywiście, aby przestano grywać Moljera; zachowano go w teatrach w repertuarze, obracając się w szczupłym kręgu kilku utworów; ale im wspanialej trysła nasza rodzima poezja, im więcej zdobywały sukcesów heroiczne dramy zagranicznego romantyzmu, tem nędzniej musiał się przedstawiać ten zubożony i zniekształcony Moljer. Wreszcie, rzecz znamienna: wyrok na Moljera wydaje nie kto inny, tylko — Fredro! „Komedja Moljera koniec wzięła” — powiada ustami Ludmira w znanej apostrofie w *Panu Jowialskim*. Zastanowimy się niebawem nad tem, jak tę likwidację rozumieć.

Wyrazem tego odpływu jest, jak już wspomniałem, brak dalszych przekładów. Poza Kowalskim, przez pół wieku nie tyka Moljera nikt. A i Kowalski daje swoje wydanie zbiorowe aż w latach 1847 — 1850. Widocznie wprzód księgarz nie chciał tego towaru. W ciągu tych trzech lat pojawia się kolejno sześć tomów, łaską fundatorów, których lubianemu i cenionemu nauczycielowi domowemu w możnych familjach nie brakło. Pierwszy tom, jak stwierdza ucieszony tłumacz, zawdzięcza swoje ukazanie się „wspaniałości” JO. Księcia Romana Sanguszki. „Oby dalsze tomy dla prędszego wyjścia podobnych dla siebie znalazły mecenasów. Jeżeli ich znajdą, nie omieszkam

Imion ich powszechnemu przekazać uwielbieniu” — pisze na wstępie Kowalski. Na drugi tom nadesłał pieniądze, skrywszy się za pseudonimem, jakiś *Franek Psikusiewicz*; na dalsze też się ktoś znalazł, na szósty tom złożyli się obywatele powiatu zwiahelskiego na Wołyniu, chcąc uczcić swego ustępującego marszałka, pana Karola Mikulicza. Tomy siódmy i ósmy już się nie ukazały.

Bardzo ładna ta ofiarność, ale świadczy ona zarazem, że zapotrzebowania na wydawnictwo raczej nie było. Było ono w istocie już anachronizmem. Wprawdzie przekłady wierszowanych sztuk Moljera są u Kowalskiego nieskończenie lepsze niż jego rymowane przeróbki z prozy (wiersz oryginału trzyma naszego rymotwórcę bądźcobądź w ryzach); ale całość pachniała już wówczas zaściankiem.

Kowalski miał być długo sam jeden na placu; bo tak jak przed tem wydaniem było ćwierć wieku pauzy, tak i po niem. Dopiero po r. 1875 zjawia się kilka nowych przekładów moljerowskich i, mimo iż są różnych piór, czuć w nich jakby wspólne dążenie, aby pokazać innego Moljera. Kazimierz Zalewski tłumaczy na nowo *Świętoszka*; Wacław Szymanowski — *Mizantropa*, Sarnecki — *Don Juana*. Znamienne usiłowania; ale nie zdaje się, aby odniosły trwalszy skutek. Ani *Mizantrop*, ani *Don Juan* nie utrzymali się na scenie. Trwale był w repertuarze zdawiendawna prawie wyłącznie *Skąpiec*. Otóż *Skąpiec* jest to sztuka niewątpliwie genjalna, ale sklecona pośpiesznie, łatana bylejak pożyczkami, z główną figurą i głównemi sytuacjami wziętemi żywcem z Plauta, i jest bardzo niepełnym objektem dla studjum Moljera; tymczasem

właśnie *Skąpiec* najwięcej napłodził owych uogólnień, w które wciskano, nieraz najfałszywiej, całą twórczość wielkiego pisarza.

Po tych próbach, znowuż kilkadziesiąt lat pauzy. Aż do *Sawantek* Rydla i do mojego pełnego wydania (w r. 1912 z komentarzem Günthera, w r. 1922 z moim własnym). Dodajmy, że właśnie w owej epoce (r. 1875) zjawia się monumentalne wydanie polskiego Szekspira, z komentarzami Kraszewskiego, streszczającemi całą współczesną wiedzę szekspirowską; wydanie to znalazło się wówczas w każdym domu, dzieci — dzięki ilustracjom — uczyły się na niem niemal czytać. W porównaniu z infiltracją Szekspira, znajomość Moljera była u nas istną parodją; brak było i jego pism i przewodnika, któryby objął jego twórczość, zbliżył ją, związał z życiem pisarza, z epoką. A już do oryginału Moljera wątpię aby często sięgali nasi poloniści. Ba „romanistykę” kończyło się doniedawna w Krakowie nie umiejąc po francusku! A klasycy francuscy XVII w. są, przy całej swojej jasności, bardzo nieprzystępni. Dworska ich forma jest niby skorupa, przez którą trzeba się przebić, aby odczuć żar płonący wewnątrz. Nie mam wrażenia, aby sobie kto zadawał ten trud.

Mówię to nie bez racji. Bo, ilekroć czytam sądy o Moljerze, zawsze mam wrażenie jakby te sądy oparte były na owych polskich przeróbkach, i to ograniczonej ilości jego sztuk. A częściej jeszcze sądy te są — obyczajem naukowym — przepisane z... dawniejszych sądów. Toteż, dla naszych polonistów, Moljer, to zawsze „przebieranki”, służba prowadząca intrygę za panów, to kij, lewatywa,

sztuczne zakończenia. Możnaby uogólnić to co Kielski powiada o Bohomolcu, że „brał z Moljera to co Moljer miał najsłabszego”. I najmniej osobistego; boć wszystkie te łatwiejsze środki komizmu, któremi nieraz się wspomagał Moljer, były przeważnie zaczerpnięte bądź ze starej farsy, bądź z komedji włoskiej; były czemś z czego on się w swoich najcelniejszych i najbardziej własnych utworach wyzwolił. Ale właśnie owe szczyty moljerowskiego teatru były u nas tak jakby nieznane. Stworzono sobie kukłę, którą nazwano *Moljer*, i na niej uprawiano wszystkie uczone demonstracje i dedukcje. Zabobon ten, przekazywany tradycyjnie (podczas gdy we Francji bogata literatura moljerowska właśnie w owej epoce wydobyła prawdziwą fizjognomję poety i pogłębiła nieskończenie jego pojmowanie), zaciążył nad naszym stosunkiem do Moljera. I ciąży do dziś.

Rzecz szczególna; nawet ci, co niewątpliwie znają — nawet dokładnie — autentycznego Moljera, mówią o nim niekiedy tak jakby ulegali tym zastarzałym sugestjom; jakby im owa mityczna „komedja moljerowska” przesłaniała samego Moljera. Nawet z Kielskim, autorem cytowanej poprzednio pracy o Moljerze, z której inni często tylko pobożnie przepisują, razporaz miałbym ochotę się spierać. Mówi np., że „Moljer daje typy najogólniejsze, odnoszące się do wszystkich czasów”... Zapewne, ale jedynie siłą genjuszu. Bo zarazem daje Moljer pełny obraz swego społeczeństwa, swojej epoki. Weźmy *Mizantropa*, tę najbardziej „klasyczną” komedję: przecież to nie jest żaden ogólnik (zmylić mogłyby tu kogo chyba ogólnikowe

imiona), to jest wierny salon modnisi XVII wieku. Celimena, Akast, Klitander, Oront, Arsinoe — można określić odcień stanowiska każdej z tych osób. Ileż tam realjów, znamiennych dla środowiska! Tak samo niepodobna się zgodzić z twierdzeniem, że „Moljer usuwa wszystkie przypadłości zależne od miejsca lub czasu, lub nie zostające w bezpośrednim związku z zasadniczą wadą”, że np. „Świętoszek jest *par excellence* świętoszkiem, niczem więcej”. Ależ nie: jest i karjerowiczem, i kryminalistą („znany łotr, co już dawno winien był dać szyję”), i uwodzicielem, i ryzykantem stawiającym dla kaprysu zmysłów na kartę rezultat swojej długotrwałej polityki, — to wszystko przelewa się poza ogólne pojęcie „typu świętoszka”. To soczysty i pełny człowiek; a zarazem — i w tem genjusz Moljera — najogólniejsza synteza. Niepodobna się też zgodzić, że „komedja moljerowska z konieczności ogranicza się do uwydatnienia cech znamiennych tylko na jednym typie, zakreśla wszechstronnie kontury tylko bohatera, rezygnując z dokładności co do reszty postaci”. Ale gdzieżtam! A *Uczone białogłowy*, gdzie mamy conajmniej sześć lub osiem doskonale wyrazistych i równorzędnych w wyrazistości figur; a Alcest, Filint i Celimena (conajmniej), a znów Tartufe, Orgon i pani Pernelle! Wciąż w tych uogólnieniach pokutuje ów jakiś *moljeroida*, Moljer pokątny, Moljer polski, Moljer z farsy lub z wiekuistego *Skąpca*, daleki od wyczerpania prawdziwego, pełnego Moljera.

Mówi się tożsamo o *schemacie* komedji Moljera.

Zapewne, jest kilka komedyj robionych na jeden sposób; ale naogół raczej podziwiać trzeba rozmaitość jego techniki. Rozmaitość ta jest tak wielka, że niepodobna prawie mówić o jednym Moljerze. Przebył on w skrócie wszystkie etapy teatru. Cóż za przerzuty od farsy do komedji doskonale klasycznej, jak *Uczone białogłowy*, lub do *Don Juana*, owej zdumiewającej komedji — można powiedzieć — *romantycznej*, urągającej wszystkim nietylko szablonom, ale nawet obowiązującym wówczas *jednościom* scenicznym. Mówi się o sprytnych służących jako o sprężynie akcji; ale w iluż najświetniejszych komedjach Moljera wcale niema tego sposobu, odziedziczonego po starym teatrze włoskim! Mówiąc o Fredrze, podkreśla Kielski „ważną różnicę w porównaniu z Moljerem: zniesienie jednotypowości *(Odludki i poeta)*”. Ależ — chciałoby się wykrzyknąć — a *Pocieszne wykwintnisie*, a *Uczone białogłowy*, a dwaj nieśmiertelni literaci w tejże sztuce, a całe grupy pedantów, lekarzy, nudziarzy, manjaków *(Natręty)*, fircyków (Akast i Klitander w *Mizantropie)*, filozofów, pokazanych parami lub po kilku! Gdzież ta jednotypowość! Wprost przeciwnie; wciąż mamy u Moljera do czynienia z wielotypowością i jak mistrzowsko używaną!

Toż samo, kiedy czytałem jedyną monografję fredrowską jaką posiadamy (1917). Prof. Chrzanowski wspomina w swojem dziele Moljera ze sto razy, ale najczęściej opacznie. Bo jakże się zgodzić z autorem, kiedy, przeciwstawiając Fredrę Moljerowi, znów powtarza, że „śmieszność płynącą z tej lub owej cechy charakteru uplastycznia Moljer w

jednym tylko typie: w *Skąpcu* jest tylko jeden skąpiec, w *Świętoszku* jeden tylko świętoszek”... Jeden świętoszek? Ależ jest ich całe gniazdo; jeden nie byłby niczem groźnem: toteż rozmyślnie pokazał Moljer świętoszka we wszystkich odmianach i w całej solidarności gatunku: jest Tartufe, jest pani Pernelle, jest pan Zgoda, jest wreszcie, — chociaż nie pokazany na scenie, ale dobrze nam znajomy — służący Wawrzyniec, i są nawet Dafne i Oranta, których portrety z umysłu daje Moljer ustami Doryny. Jest wreszcie Orgon, który nie jest obłudnikiem ani *szalbierzem* (francuski tytuł sztuki brzmi *L’imposteur)*, ale jest przecież — z łaski Tartufe’a — niewątpliwym świętoszkiem. W tem genjusz Moljera: skąpcem jest się w pojedynkę, ale świętoszkostwo, to sprawa całej konfraternji, i w całą też konfraternię Moljer godził. A w innych komedjach? Znowuż powtarzać trzeba: a *Uczone białogłowy*, a Vadius i Trissotin! I tutaj znowuż zbyt dobrze znany *Skąpiec* przesłonił wszystko inne, znane o wiele mniej dobrze. Ba, prof. Chrzanowski, sarmata snadź do szpiku kości, w swojem niewyczuciu czy złej znajomości Moljera wywyższa Zabłockiego, podnosząc, że „Guronos i Żegota w *Sarmatyzmie* posiadają jednak własną indywidualność, czego nie można powiedzieć o podobnych do siebie jak dwie krople wody Magdusi i Kasi Moljera, ani nawet o jego Filamincie, Armandzie i Belinie". To zgroza czytać takie rzeczy! Jak można nie dostrzec indywidualności tak po mistrzowsku zróżniczkowanych i tak głęboko odmiennych charakterów jak Filaminta, Armanda i Beliza! (Nie *Belina*: Beliza nie jest Beliną, jak znowuż Belina z *Chorego z urojenia* nie jest starą babą, ale

raczej młodą macochą). I jeszcze czytamy w tem dziele (z którego będą znów przepisywały pokolenia polonistów), że Moljer jakoby uwydatnia jedną tylko cechę charakteru. „Takie typy tworzył Moljer, — pisze Chrzanowski, — a tworzyć je zalecała i teorja, która przyszła do nas z Francji; spotykamy się z nią już w r. 1766 na łamach *Monitora*: Kto łakomego w komedją wprowadza, powinien tak jego przyrodzenie opisać, żeby wszystkie mowy i postępki jego tchnęły łakomstwem; przeciwnie łaskawego lub miłosiernego człowieka wszystkie postępki powinny być pełne miłosierdzia i łaskawości...”

Bardzo charakterystyczny cytat, potwierdzający jeszcze po raz setny to, że u nas pojęcie jakichś *moljeroidów* przesłania fizjognomję prawdziwego Moljera. Bo faktem jest, że *na sto lat przed tą formułą*, Moljer walczył właśnie... o coś wręcz przeciwnego; że właśnie przełamał ten szablon w pierwszej swojej wielkiej komedji, w *Szkole żon*, z czego mu robiono zarzuty (uczynność Arnolfa wobec Horacego), i że Moljer odpowiada na nie w *Krytyce Szkoły Żon*, tłumacząc dobitnie, że „*osoba komiczna w jednym szczególe może znów w innych okazać się przyzwoitym człowiekiem*“, czyli coś wręcz przeciwnego, niż mu prof. Chrzanowski podsuwa. Od początku tedy swojej karjery — z wyjątkiem fars, których optyka jest inna, — Moljer bronił swobody i rozmaitości w kształtowaniu charakterów. I udokumentował to szeregiem komedyj, czyniąc swego *Mizantropa* komicznym burczymuchą, nieznośnym uparciuchem i — nieskazitelnie prawym, godnym szacunku człowiekiem; słabym wobec kobiety aż do poniżenia, to

znów silnym aż do bohaterstwa; czyniąc swego *Don Juana* łotrem pełnym wdzięku i nikczemnikiem pełnym rycerskiego junactwa; akcentując wyraźnie, że Orgon w *Świętoszku* poza swoim ćwiekiem w głowie był rozsądnym i dzielnym człowiekiem, że Filaminta, przy wszystkich swoich śmieszności ach, jest istotnie kobietą „wyższą", kobietą z charakterem (ostatni akt). Komedjowe figury Moljera mają wieloplanowość i głębię, która sprawia, że nad wieloma z nich (Alcest!) przez parę wieków dyskutują komentatorzy i krytycy, wciąż odnajdując w nich coś nowego. Jedno zdanie, powiedziane przez Don Juana do żebraka *(„Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité")* intryguje od wielu lat i niepokoi mózgi francuskich moljerzystów, tak jest w ustach tej postaci, i w ustach siedemnastowiecznego autora, zagadkowe i nieoczekiwane!

Trudno byłoby się też zgodzić na to, że postacie Moljera mają zawsze charaktery „gotowe". Arnolf z pierwszego aktu *Szkoły żon* ani podobny jest do Arnolfa z aktu piątego: despota i pedant, który na zimno wychowuje sobie i urabia od dziecka powolną i posłuszną żonę, przechodzi stopniowo wszystkie fazy zazdrości, z której rodzi się miłość, aby, zmieniwszy się w namiętność, przywieść go do możliwości wszystkich kompromisów. Przeciwnie: siła genjalnych skrótów moljerowskich jest taka, że wręcz nieraz mamy wrażenie, iż pomiędzy rankiem a wieczorem owej słynnej „jedności czasu" upływa cały duży kawał ludzkiego życia. Jakież próby przechodzi Alcest *(Mizantrop)* między pierwszym a ostatnim aktem, jak w

miarę akcji urasta i jakże innym wydaje się nam człowiekiem z końcem a z początkiem sztuki! A Don Juan, szałaput bez sumienia w pierwszym akcie, który, wpół przez rozpustę duchową a wpół z wyrachowania, czyni się nabożnisiem i świętoszkiem w przedostatnim, — czyż to nie jest skrót niemal wieloletniej karjery?

Wszystko to jest jasne jak słońce — jak wspaniałe słońce moljerowskiej twórczości, ale, aby to widzieć, trzeba *czytać* Moljera a nie szukać w nim jedynie cytatów i argumentów na potwierdzenie przyjętych zgóry i rdzewiejących z pokolenia w pokolenie sądów. Chciałem tu wskazać pokrótce etjologję czy biologję tych sądów. Trudno mi przedłużać te wywody, ale proszę mi wierzyć na słowo, że mógłbym tak oświetlić spory krąg naszej nauki, z tym samym — co do Moljera — rezultatem. „Nikt mnie nie zna!” — mógłby wykrzyknąć Moljer, niby ów Kasper we fredrowskiej komedji. A najgorsze już jest — bo i to bywa — kiedy się w to wmiesza ambicja narodowa; wówczas wyciąga się najpokątniejszego Moljera i zestawia się — poprzez dwieście lat oddalenia — z najlepszym Fredrą (np. *Księżniczka Elidy* a... *Śluby panieńskie)*, albo też się Moljera pomniejsza i spłaszcza, aby zapewnić w ten sposób rodakowi tanie a niepotrzebne zwycięstwa. Tak jakby Fredro niedość istniał sam przez siebie, jakby nie był cudownie oryginalnym i skończonym artystą!

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

XIII. POLONISTYKA OD PANA ZAGŁOBY.

W poprzednim „obrachunku” naszkicowałem dzieje Moljera w Polsce, szukając w nich genezy szczególnie złej znajomości tego pisarza. Starałem się wskazać, że ów tradycyjny polonistyczny Moljer dziwnie mało miał wspólnego z prawdziwym Moljerem i że tem jedynie da się wytłumaczyć fakt, iż termin „komedja moljerowska” utarł się u nas w sensie niemal wzgardliwym. Dociekania fredro-moljerowskie skupiały się w mnożeniu formalnych analogji, często bardzo nieistotnych i pozbawionych perspektywy, przy równoczesnem przeoczeniu samej treści olbrzymiego zjawiska, jakiem był Moljer. Nic dziwnego, że tak pojęte badania prowadziły w ślepą uliczkę.

Aby to uzmysłowić, trzebaby może zrobić coś, na co w ramach tego rozdziału niema, niestety, miejsca, to znaczy zestawić, bodaj w głównych zarysach, koleje obu pisarzy. Okazałoby się, że niema chyba dwóch ludzi — a ostatecznie pisarz jest człowiekiem — którzyby mniej byli do siebie „podobni”, którzyby się tak głęboko różnili we wszystkiem. Plebejusz, wędrowny aktor, uczący się życia w upokorzeniach tułaczki, poznający świat od dołu, dźwigający się z nicości, aby, od pierwszej chwili zdobycia sobie posłuchu, podjąć walkę o swoją myśl, o swoją

wewnętrzną treść, walkę, która skończy się aż z jego ostatniem tchnieniem, — cóż może mieć za podobieństwo z paniczem-kawalerzystą, bohaterem spod Moskwy i Lipska, ziemianinem-artystą z bożej łaski, osiadłym na roli a imającym się pióra i przedwcześnie porzucającym je z powodu paru szpileczek, które znalazły się wśród słów powszechnego zachwytu? Odwaga Moljera i nieustępliwość, jakie okazał w swojej karjerze paryskiej, to jego Galileuszowe *„e pur si muove!“*: bo też w wesołej napozór a w istocie niebezpiecznej i dramatycznej wojnie, którą toczył, ten tyraljer śmiechu był sojusznikiem najśmielszych myślą duchów epoki. Niema zakątka społeczeństwa, któregoby Moljer nie oświetlił swoim śmiechem, niema okna, któregoby nie wybił aby wpuścić powietrze. Nie każdemu powie to sam tekst jego komedyj, spowity w konwenans i w taktyczne ostrożności, które mogą dziś zmylić, ale które nie myliły współczesnych; dowodem burze, jakie towarzyszyły wielkiemu okresowi twórczości Moljera, bitwa o *Szkołę żon*, kilkoletnia walka o *Świętoszka*, niemożność utrzymania na scenie *Don Juana*, straszliwa gorycz *Mizantropa*. Trudno również ściśle odważyć na szali udział Moljera w przeobrażeniu się społeczeństwa, w kształtowaniu się nowego świata: ale niech tu posłużą za motto znane słowa pewnego wielkiego lekarza, który powiedział, że Moljer „drwinami swojemi z senesu i z puszczania krwi ocalił życie większej ilości ludzi, niż Jenner wynalazkiem szczepienia ospy”. Możnaby to przenieść na wszystkie dziedziny, które Moljer odkaził swoim śmiechem.

Nie robię, rzecz prosta, zarzutu Fredrze, że nie był tem wszystkiem: znaczyłoby to mieć pretensje do skowronka że nie jest jastrzębiem, lub do lipy że nie jest dębem: ale, skoro się już ciągle zestawia dwóch pisarzy, niepodobna ograniczać się do porównywania (bałamutnego, jak to zaraz wskażę) strony raczej formalnej, bez określenia ich zasadniczej postawy. Moljer rozsadza świat, w którym mu jest za ciasno i który dał mu się we znaki; Fredro, patrząc na świat z ganku swego dworu, niezbyt się interesuje mechanizmem społecznym, ma zawsze pewną wzgardę wojskowego dla zawodów cywilnych, pobłażliwy uśmiech ziemianina dla życia miejskiego. Satyra, która przesyca dzieło Moljera, małą rolę odgrywa w twórczości Fredry i dość jest tam niepewna. Pokazując Geldhaba w swojej najbardziej „moljerowskiej" komedji, Fredro smaga jego śmieszności a gotów jest wybaczyć (lub raczej przeoczyć) jego łajdactwa; dydaktyzm społeczny w *Cudzoziemczyźnie* dość jest sobie mizerny; a w *Dożywociu*, Orgon, sprzedając córkę wstrętnemu lichwiarzowi, pełni, z aprobatą Fredry, funkcje moralizatora („Świecie, ty krętoszu stary..."). Bo też królestwo Fredry jest zupełnie inne, i niema chyba komedji, któraby mniej miała wspólnego z Moljerem niż jego arcydzieła — *Śluby panieńskie*, *Zemsta*, a nawet — mimo powinowactw w głównej postaci — *Dożywocie*.

Dodajmy zewnętrzne warunki. Moljer, dostawszy się do Paryża, znalazł się w środowisku skupiającem całe życie literackie, naukowe, towarzyskie, dworskie, jakże bujne w owym momencie. W Polsce, rozdartej świeżo, ubezwłasnowolnionej, gdzież było to życie? Sprawy i spory

literackie w dużym stylu zaczęły się aż w kilka lat później i to między Wilnem a Warszawą, podczas gdy Fredro, wróciwszy z wojaczki, osiadł wpobliżu Lwowa, będącego wówczas raczej oberżą dla szlacheckich karnawałów niż jakąkolwiek stolicą. Życie społeczne było pod ciśnieniem zaborców, problemy jego rozstrzygały się poza nami. Ale dostateczną przyczyną *inności* byłby sam temperament szlachecki Fredry, skłonny do tradycjonalizmu, mało ciekawy nowinek, temperament artysty nie myśliciela, obcy konfliktom, które już dwieście lat wprzódy nurtowały komedję Moljera. Gdyby trzeba było wyłuskać z komedji Fredry czego ona żąda od świata, byłbym doprawdy w kłopocie... Żeby ceny na zboże były lepsze... Żeby posażne panny i wdowy, nie sprzeciwiając się woli rodziców, starały się jednak rezerwować swoją miłość i swoje posagi dla dzielnych ułanów z ręką na temblaku... Moljer patrzy w przyszłość i chce ją kształtować, Fredro zatrzymałby świat w miejscu, o ile nie cofnąłby go wstecz. Znamienne jest, że po pierwszych próbach dydaktyzmu, satyry, której składa daninę wedle komedjowych tradycyj, Fredro rozdrabnia się w żartach, błahostkach, kiedy zaś, w najdojrzalszej epoce twórczości, da najlepszego *siebie*, wówczas albo zamknie się w idylli wiejskiego dworku, albo cofnie się w szlachecką przeszłość, którą obejmie rzewnem i rozgrzeszającem spojrzeniem. Pomijam *Pana Jowialskiego*, którego sporne interpretacje rozważam na innem miejscu; zaznaczę tylko, że raczej widzę w nim Fredrę artystę, niż żrącego satyryka, jakiego starano się w autorze tej komedji dopatrzyć.

O ile te różnice, dzielące twórczość obu pisarzy, są tak głębokie i istotne, że nie można o nich zapominać ani na chwilę, o tyle dość sztuczne wydają mi się podziały natury estetycznej, jakiemi operuje nasza fredrologja, przekazując je sobie z ręki do ręki. Znacie ten kluczyk: Moljer to *komedja typów*, Fredro to już *komedja charakterów*; Moljer to syntetyczne ogólniki bez czasu i miejsca, Fredro to określone tło narodowe i t. d. Wszystko to są raczej złudzenia optyczne, wynikające z tego, że Fredro jest nam bliski, a Moljer odległy czasem i miejscem; że tło komedyj Fredry czujemy bezpośrednio, podczas gdy tło komedyj Moljera trzebaby sobie dopiero odtwarzać z epoki i z warunków jego twórczości. Wówczas okaże się, jak niewiele jest prawdy w tych sztywnych rozróżnieniach. Taki Alcest np. nie jest żadnym ogólnikiem wszelkiego „mizantropa”, ale jest nader ściśle umiejscowiony i określony problemem towarzyskości i dworności, problemem aktualnym właśnie we Francji, z początkiem panowania Ludwika XIV; *Mizantrop* to jest wykwit młodego *Wersalu*, a zarazem znak nowej potęgi, kobiety i jej salonu, gdzie niedawno rycerze z czasów Frondy zmieniali się w przymilnych dworaków, i gdzie dawny szlachcic weredyk, choćby najszlachetniejszy i pełen zalet, odgrywać musiał nawpół komiczną rolę. Że ta piękna komedja Moljera wyrosła ponad ów problem towarzyski, to tajemnica jego genjuszu, oraz tego, że włożył w nią tyle z bolów własnego serca i z własnych walk o swoją prawdę; — więc znowuż nie ogólnik! Podstarzała *wykwintnisia* Arsinoe taksamo nie jest ogólnikiem, jak nie jest nim

Podstolina w *Zemście*, a Alcest i Filint są w kontraście swoim taksamo „charakterami” jak Cześnik i Rejent. Oront, magnat-grafoman, żebrzący pochwały dla swoich wierszy i mszczący się za jej odmowę, jest produktem określonego środowiska bardziej niż Papkin Fredry. Iluż takich Orontów musiało się dać we znaki samemu Moljerowi! To samo możnaby wykazać na innych komedjach Moljera: *Uczonych białogłowach* i t. d. Wprost przeciwnie natomiast, i z daleko większą słusznością, możnaby powiedzieć, że taka komedja jak *Odludki i poeta* Fredry to jest raczej ogólnik, bez obyczajowego odpowiednika w naszem ówczesnem życiu. Strzeżmy się schematów!

Czyż można zresztą mówić ryczałtem o „komedji Moljera”? Moljer odbył w ciągu swojej karjery scenicznej tak ogromną drogę, przebył tyle etapów i uprawiał tyle rodzajów, że zawsze dobrze byłoby określić, o której komedji i o którym Moljerze się mówi: inaczej, szukając nawyrywki argumentów, można w istocie dowieść tego co się komu podoba. Faktem jest, że w utworach Moljera razporaz zdarza się coś co jest *okolicznościowe*; że jest w nich pełno rysów aktualnych, autentycznych. Był w Moljerze, od pierwszej komedji do ostatniej, pamflecista, którego nie było nic we Fredrze; wszak w *Uczonych białogłowach* wywlókł na scenę, pod zmienionem przejrzyście a zjadliwie nazwiskiem *(Trissotin)* znanego wszystkim księdza Cottin, podał na pośmiewisko własny jego autentyczny sonet i sprawił to, że szanowny dotąd i ceniony (nędzny zresztą) literat stał się przedmiotem drwin i wzgardy. Ale, wraz z nim i w jego osobie, zła i mizdrząca

się literatura, ciesząca się wprzód uznaniem; bo w tym gwałtownym ataku nie szło o sprawy osobiste, ale o drogi literatury. Współcześni podnoszą zabójczość śmiechu Moljera: na kogo spadła jego ręka, ten ginął od śmieszności. Pokazywano palcem jego markizów, jego lekarzy, jego literatów, pedantów, świętoszków... Że to wszystko, w trzysta lat potem, w obcym kraju, komuś słabo znającemu Moljera wydaje się ogólnikiem, to być może, ale sąd taki nie ma nic wspólnego z istotną, pierwotną prawdą.

Zabawne jest, że do utrwalenia tych bałamutnych antytez przyczynił się poniekąd — sam Fredro. Znany jest i powtarzany dość bezkrytycznie przez komentatorów ów wypad Ludmira — przez którego mówi sam autor — w pierwszym akcie *Pana Jowialskiego*:

Tak, od dziś dnia porzucam złocone komnaty, przenoszę się pod skromne strzechy. Ukształcenie za gęstym już werniksem przeciągnęło wyższe towarzystwa. Wszystkie charaktery jednę powierzchowność wzięły; niema wydatnych zarysów. Co świat powie, to jest teraz duszą powszechną... Zazdrosny gryzie wargi milczy. Tchórz mundur przywdziewa. Tyran się pieści: słowem, wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości. W każdym człowieku dwie osoby! sceny musiałyby być zawsze podwójne jak medale, mieć dwie strony. Komedja Moljera koniec wzięła...

Otóż, jedno z dwojga: albo Fredro mówi tutaj o komedji nietyle Moljera ile o komedji „moljerowskiej”, to znaczy o komedji francuskich i polskich moljeroidów, Krasickich i Bohomolców i tym podobnych bastardów muzy Moljera, albo i on z nałogu widzi raczej kukłę moljerowską niż autentycznego Moljera. Bo przecie te postulaty Ludmira,

jeżeli kto wypełnił, to właśnie Moljer. On porzucił — może niezupełnie dobrowolnie — Paryż, aby przez kilkanaście lat wędrować z tobołkiem po miasteczkach Francji... jak Ludmir, któryby nie znalazł swojej Jowiałówki. A ta dwoistość charakterów? „Zazdrosny gryzie wargi i milczy”.. ależ na tem polega komizm Arnolfa w *Szkole żon*, niezłego kompana, anegdociarza, niestarego i wcale dwornego człowieka, który „gryzie wargi”, zazdrości swojej dając upust jedynie w monologach, tak że do końca dowiaduje się o niej jedynie publiczność. „Tyran, który się pieści”... ależ to don Juan, łączący wdzięk i junactwo z cynizmem i niegodziwością. To właśnie — wspominałem już — owa teza dwoistości charakterów, o którą walczy Moljer w *Krytyce Szkoły żon*. Tak więc, sądzę, że tę butadę Ludmira trzebaby brać z niejaką ostrożnością.

Taksamo i metoda, która, zaniedbując głębokie różnice duchowe dzielące obu pisarzy, rzuca się na zewnętrzne podobieństwa i wyciąga z nich konkluzje, wydaje mi się nader wątpliwa. Postawmy to jako zasadę, że niepodobna dojść do żadnych dorzecznych wniosków, porównywając artyzm dwóch pisarzy na odległość stu pięćdziesięciu lat; porównywając tego, który tworzył nowoczesny teatr, z tym, który korzysta już swobodniej ze zdobyczy nietylko owego wielkiego poprzednika, ale i tylu jego następców... Gdyby wreszcie wyciągać wnioski z postępów techniki, trzebaby uznać, że Moljer nie jest godzien butów czyścić panu Scribe, nie mówiąc już o panu Sardou. Farsa *Pani prezesowa* jest wobec Moljera cudem techniki, choćby dlatego, że operuje sześciorgiem drzwi, podczas gdy

Moljer, na swojej scenie zapchanej przez złotą młodzież, nie miał do rozporządzenia drzwi ani jednych.

Taksamo w ocenianiu siły komicznej obu pisarzy popełnia nasza fredrologja zadziwiające naiwności. Nie wdaję się tu w *meritum* sprawy (o ile ta sprawa ma jakie „meritum”); chcę tylko zwrócić uwagę, że nie można zestawiać siły komicznej, jaką ma dla nas Fredro kreśląc swojskie i bliskie nam typy, z siłą komiczną typów i scen Moljera, dalekich nam czasem i miejscem. Nas bawi Kasper z *Nikt mnie nie zna* bardziej niż, dajmy na to, pan Pourceaugnac, który znów bardziej ubawi Francuzów. Sama nazwa miasta Limoges budzi we Francji wesołość podobną jak u nas Pacanów, która to nazwa nicby znów nie powiedziała Francuzowi. A to samo, co tu stwierdzam dla drobniejszego rodzaju komizmu, odnosi się z pewnością i do wielkiego.

Natomiast wciąż zdałoby się pamiętać w tych zestawieniach o duchu nie o literze. Trzeba pamiętać, że Moljer, ośmieszając swoich lekarzy-scholastyków, torował drogę przemianie nauki, walczył o medycynę nowoczesną, np. o teorję krążenia krwi, która była wówczas herezją; — Fredro natomiast, wprowadzając doktora Fulgencjusza w *Dyliżansie*, nie walczy o nic, daje poprostu setną odbitkę tradycyjnie komicznej figury. Moljer, wyszydzając zazdrość i tyranję męską, współdziała z potężnym ruchem feministycznym swojej epoki, przygotowuje doniosłą przemianę obyczajów; Fredro, bawiąc się kosztem zazdrosnego Orgona, powtarza odwieczny żarcik bez konsekwencyj. Do czegóż mogą tu doprowadzić

drobiazgowe zestawienia scen?

Zaznaczmy, że wszystkie te seminaryjne analogje, w rodzaju szkolarskich porównań Grażyny z Aldoną, które mogłyby się zdawać daremnem ale niewinnem psuciem papieru, są tutaj, wprost przeciwnie, szczególnie szkodliwe i niebezpieczne. Sprowadzają one przemocą Fredrę na teren Moljera; zmuszają go do współzawodnictwa, w którem Fredro musi przegrać, podczas gdy on ma królestwo własne, królestwo uroczej fantazji poetyckiej w śmiechu, — w którem nie lęka się nikogo, gdzie jest sam dla siebie, bez rywala. Fałszuje się ducha Fredry, a nawet, jak wskazałem, i tekst, poto aby z niego robić gwałtem „polskiego Moljera", którym nie jest i nie będzie, będąc — polskim Fredrą. A zaraz wykażę do jakich wybryków szowinizmu dochodzi ta nasza historja literatury, którą pozwalam sobie nazwać *polonistyką od pana Zagłoby*, jako że głównym jej „naukowym" celem jest wykazywanie, iż „polską nację Pan Bóg w miłosierdziu swojem osobliwie nad inne przyozdobił".

*

Że przyozdobił, to pewne! Każdego, kto zastanawiał się nad literaturą polską i jej rolą międzynarodową, musiał z pewnością oblegać problem, który możnaby nazwać sobkostwem albo sobiepaństwem naszej literatury. Jest oczywisty niestosunek między przepychem naszego piśmiennictwa a siłą jego promieniowania nazewnątrz. Gdzież jest taka wspaniała komedja romantyczna jak

Fantazy, taki klejnot jak *Zemsta*, taki fenomen jak teatr Wyspiańskiego? Ale faktem jest, że mamy to wszystko dla siebie i tylko dla siebie. Jakie są tego przyczyny? Jedna, — kto wie czy nie najistotniejsza, — to przewaga *poezji* w naszej literaturze; poezja jest z natury rzeczy o wiele mniej przenośna niż proza, siła jej staje się jej słabością. Ale i z prozą jest podobnie, dość wspomnieć Żeromskiego. Wystarczyło natomiast Conradowi wydobywać się z urocznego kręgu polskości, aby stać się jednym z największych obywatelów literatury świata. Ale to za obszerny i za skomplikowany temat, aby go tu wprowadzać. Chcę tylko zaznaczyć, że stosunek nasz do tych spraw nie jest dość jasny ani dość szczery.

Objawia się to nader znamiennie w naszej literaturze fredrowskiej. Faktem jest, nie ulegającym dla mnie wątpliwości, że Fredro jest jednym z największych komedjopisarzy świata, jednym z niewielu urodzonych genjuszów komedji; i z drugiej strony faktem jest, że jest on nim tylko dla nas, że wkład jego w dorobek wszechświatowy jest żaden. W niczem go to nie obniża. Dzieli w tem los największych naszych twórców. Nastręcza to jedynie pewne refleksje w związku z ulubioną paralelą *Fredro — Moljer*. Uderza mnie, w przeciwieństwie do Fredry, zjawisko wielkiej powszechności i przenośności Moljera. Moljer podbił świat w lichych przeróbkach. *Skąpca* można grać w bylejakim przekładzie; cóż zostanie z *Dożywocia* bez jego cudownego upojenia słowem? Jest w sztuce Fredry jakiś delikatny zapach, który się ulatnia.

Można grać od biedy *Świętoszka* nawet prozą, ale niech kto spróbuje przełożyć *Zemstę*! Można znaleźć odpowiednik dla wszystkich sławnych powiedzeń Moljera, ale któż zdoła przenieść w obcy język cudowną w swojej nibyto rubasznej finezji muzykę jakiegoś fredrowskiego: „Co skłoniło Podstolinę, — wdówkę tantną, wdówkę gładką”... To jest bardzo pozytywny sprawdzian, że sama *esencja* komedji Fredry tkwi całkiem w czem innem niż istota komedji Moljera i że wszelkie próby mierzenia tych dwu pisarzy wspólnym łokciem paralel estetycznych są zasadniczą omyłką. Jasne powiedzenie sobie tego oszczędziłoby wielu nieporozumień i wielu niezbyt ładnych chwytów.

Bo oto co mnie uderza w naszej literaturze fredrowskiej: jakieś obłudne podgryzanie się pod Moljera, wytrwałe próby — wśród ciągłych, oczywiście, reweransów — obniżania go, do czego licha znajomość Moljera dość wydatnie pomaga. Bez zaznaczenia że dziedziny obu tych pisarzy są różne, że porównywania ich są czcze, że Moljer *na swoim terenie* nieskończenie przewyższa Fredrę (o ile ma się ten nietakt, aby tam Fredrę niepotrzebnie ściągać), tak jak znów Fredro na swoim jest bez rywala, uprawia się dość pocieszne „półgębkowe” wywyższanie Fredry ponad Moljera, to przy pomocy kryterjów technicznych (co, jak pozwoliłem sobie zauważyć, jest absurdem), to znów *etycznych*, ale opartych na etyce, dziwnego, zaiste, nabożeństwa!

„Akcję tę umie Fredro przeprowadzić z talentem scenicznym, na którym widocznie zbywało Moljerowi, skutkiem czego Moljer widział się zniewolonym radzić

sobie inaczej”... ten cytat, wyjęty z uczonej książki, to próbka podkopów „porównawczych” naszej fredrologji. Jeden bąknie, że siłą komiczną Fredro przewyższa Moljera; drugi że „Fredro ma wszystkie niemal przymioty Moljera, a tę wyższość, że”... i t. d. Inny, snując ryzykowną analogję między *Panem Jowialskim* a... *Mizantropem*, konkluduje, że „genjusz naszego autora sięga na wyżyny, na których nawet Moljer królował wyjątkowo”. Inny odkryje, że Fredro przewyższa Moljera architektoniką, biorąc sobie za przedmiot do tej demonstracji *Mieszczanina szlachcicem*, widowisko dworskie, stanowiące, jak wiadomo, pretekst do „ceremonji tureckiej”, komedjobalet wcale nie pisany jako samoistna komedja! Inny: „Każda z właściwości *Pana Geldhaba* mogłaby posłużyć Moljerowi czy moljerystom (!) za temat do odrębnej postaci”... „W *Ślubach panieńskich* — czytamy znów — zrealizował Fredro najwyższy ideał artystyczny, jakiego nawet Moljer nie osiągnął”... Ówdzie znów Fredro „przewyższył Moljera co do intrygi”... Inny, zaznaczając zmianę metrów w *Ślubach panieńskich*, obwieszcza z dumą wyższości, że „redukowania wiersza nigdy u Moljera nie spotykamy”... (Zapomniał nieborak o *Amfitrjonie*, chyba że go zna tylko z... Zabłockiego, który istotnie wiersza w *Amfitrjonie* nie redukował). I dowód to wielkiego zaparcia się siebie, jeżeli prof. Chrzanowski, sugerując w iluż miejscach swojej monografji wyższość Fredry nad Moljerem, wykrztusi wreszcie w dwóch wierszach: „Miejmy odwagę powiedzieć sobie, że, jako obserwator śmieszności ludzkiej, Moljer miał kąt widzenia daleko szerszy niż Fredro”... Ja sądzę, że możnaby „mieć

odwagę” różne jeszcze rzeczy powiedzieć o Moljerze, nie ubliżając w niczem naszemu poecie. I czy nie lepiej byłoby poprostu powiedzieć, że Fredro jest nam szczególnie miły i bliski i drogi, niż dopuszczać, aby to szlachetne wino godziwej miłości do Fredry kwaśniało w jakiś ocet pseudo-naukowo-porównawczy, którym napawa się Moljera?

Dlaczego tę robotę nazywam „podkopywaniem się”? Bo temu wszystkiemu brak jest lojalnej konkluzji. Wszyscy nasi fredrologowie, mimo niewielkiej sympatji do Moljera, godzą się, że to jest jeden z największych genjuszów świata. Otóż, wyobraźmy sobie, coby powiedział na to cudzoziemiec. „Jakto, wykrzyknąłby, — więc wy macie pisarza, który tego olbrzyma Moljera niemal pod każdym względem (jak powiadacie) przewyższa, a conajmniej mu dorównywa, i taki sobie siedzi u was za piecem i nikt go nie zna i nawet nie próbujecie pokazać go światu, i powiadacie, że to jest zupełnie niemożliwe? Coś tu jest nie w porządku”. Cudzoziemiec — (a może i nie cudzoziemiec, np. młody a myślący Polak) — pokręciłby głową i wzruszyłby ramionami. Bo istotnie rzecz jest niezrozumiała, przez to, że jest fałszywie postawiona. Jeżeli się dowodzi wyższości Fredry nad Moljerem, lub jego równowartości, jeżeli się ich mierzy temi samemi kategorjami — wówczas siedzenie Fredry za piecem jest anomalją niedopojęcia i słusznie budzącą nieufność. Jeżeli się natomiast zrozumie jego głęboką i zupełną *inność*, wówczas można nawet z pewną dumą i satysfakcją myśleć, że my mamy sobie takiego wspaniałego Fredrę, który jest dla nas, i tylko dla nas. Niekoniecznie człowiek musi chcieć się dzielić tem co

bardzo kocha.

Przejdźmy wreszcie do objawów, w których ta „polonistyka od pana Zagłoby” przekracza miarę przysłowiowej cierpliwości papieru. Przykro mi, ale muszę stwierdzić, że pod tym względem znów prym trzyma prof. Kucharski. Weźmy jego książkę *Fredro a komedja obca*, znajdziemy tam dziwne rzeczy. Kiedy prof. Kucharski pisze (str. 246): „Mam wrażenie, że Fredro nietylko posiada wyższy ideał życia od Moljera (to mi się wydaje całkiem pewne), ale że lepiej od niego istotę życia rozumie”, jest to subjektywny pogląd, z którym niema powodu dysputować; można jedynie dziwić się brakowi perspektywy historycznej tego sformułowania. Ale kiedy o dziesięć stronic wstecz (str. 236) prof. Kucharski posuwa się do takiego zdania, jak: „Dobro innych, poświęcenie, ofiara, entuzjazm dla rzeczy wzniosłych i szczytnych — wszystko to są kategorje etyki najzupełniej obce komedji Moljera, Goldoniego i innych poprzedników Fredry”, tutaj trzeba już pohamować zapał zbyt gorliwego fredrologa.

Samo wymienienie jednym tchem komedji Goldoniego i Moljera niewiele przynosi zaszczytu smakowi krytycznemu naszego specjalisty. Ale trzebaby tu uczynić jedno rozróżnienie: czy mowa o postaciach Moljera, czy o samym teatrze Moljera, bo zdanie sformułowane jest nieco dwuznacznie. Jeżeli mowa o postaciach, możnaby przypomnieć prof. Kucharskiemu (bo widocznie zapomniał o nim) Alcesta, tę najbardziej reprezentatywną figurę moljerowską, w której świat cały nawykł oddawna widzieć właśnie symbol poświęcenia i entuzjazmu dla rzeczy

wzniosłych i szczytnych. A jeżeli wziąć Moljera jako autora, to czyż trzeba przypominać, że całe jego życie było walką o rzeczy wzniosłe i szczytne, walką, w której stawiał na kartę swoją karjerę, swój byt, niemal swoją głowę! Czyż trzeba przypominać choćby *Don Juana*, którego musiał Moljer zdjąć ze sceny, którego nigdy nie mógł wydać drukiem, a gdzie, w obliczu najwyżej urodzonej publiczności, w XVII w., ten wędrowny niedawno komedjant, zawisły od łaski dworu, grzmi temi słowami do swego audytorjum: „Dowiedz się, że szlachcic, który żyje niegodnie, jest istnem monstrum w przyrodzie; że cnota jest pierwszym tytułem szlachectwa. Co do mnie, mniej zważam na nazwisko, niż na czyny; więcej wart dla mnie syn tragarza, będący uczciwym człowiekiem, niż syn monarchy, któryby żył tak jak ty".

Moljer przezornie wkłada te słowa w usta staremu ojcu don Juana, ale nie zmniejsza to ich szlachetnej odwagi. W tem świetle zrozumiała stanie się anegdota o magnacie, który, nibyto ściskając Moljera, rozorał mu twarz brylantowemi guzami. Powiedzieć, że ideał życia był Moljerowi obcy, jest śmieszne: a co do sposobów, jakiemi o ten ideał walczył — te trzeba zostawić jego wyborowi. A „dobro innych"? Przytoczę tu tylko te dwa wiersze: „*Nie pragnę życia młodych zatruwać goryczą — która sprawia, że dzieci dni swych ojców liczą*" — słowa, w których mieści się najdonioślejszy program przebudowy ówczesnego życia rodzinnego!

Wszystkie te podkopy prof. Kucharskiego mają, oczywiście, na celu gloryfikację Fredry i... usunięcie mu z

drogi urojonego rywala. Ale jakże niezręcznego ma Fredro adwokata w naszym profesorze. Przeciwstawiając Moljerowi świat fredrowski, rekapitulując *Geldhaba*, *Męża i żonę* i *Cudzoziemczyznę*, zauważa prof. Kucharski, że „wszędzie tam występują ludzie zakrojeni na dużą miarę — dusza ich jest światem psychicznie rozrosłym i rozległym”. Uśmiechamy się mimowoli: rozległy psychicznie świat Radosta, Astolfa i Zofji z *Cudzoziemczyzny*! Ale okazuje się, że, obszedłszy galerję figur fredrowskich, znajduje nasz profesor w rezultacie jedynie dwóch sprawiedliwych. „Spomiędzy długiego szeregu jego postaci męskich — pisze na str. 234 — są właściwie dwie tylko, które, nie będąc ideałem, do ideału poety najbardziej się zbliżają: to Gustaw i kapitan Barski z *Dwóch blizn*. Obaj przedstawiają nietylko duchowość w pełni wyposażoną, ale są naturami czynnemi, *pełnemi energji*”.

To są rzeczy zaledwie do uwierzenia; tej polonistyki i pan Zagłobaby się wyparł! Gucio ze *Ślubów panieńskich* i kapitan Barski wyprowadzeni na pohańbienie Moljera, jako ów wyższy ideał życia, który autorowi *Mizantropa* jest „najzupełniej obcy”! Nie będę wracał do Gucia, o którym już mówiłem. Bardzo miły chłopiec, ale że, wyspawszy się po balu pod *Złotą Papugą*, swadą swoją, wyćwiczoną na lwowskich pięknościach, podbił serce ładnej i niebiednej panienki, przeznaczonej mu przez rodzinę, w tem nie widzę jeszcze cudu. Przejdźmy do kapitana Barskiego. Nie wiem, czy czytelnik dobrze pamięta *Dwie blizny*, komedyjkę o treści wziętej (jak autor objaśnia w podtytule), z jakieś powieści francuskiej, a zapewne przez Fredrę obyczajowo

spolonizowanej. Czynem kapitana Barskiego jest to, że, wyparowawszy bez trudu nikłego współzalotnika, żeni się z panią Malską, młodą wdową po starym generale. Domyślamy się, że, skoro ją wydano za starego generała, musiał ten generał być bogaty i wdowa musiała po nim odziedziczyć majątek, zostawił jej też zapewne niezłą pensję wdowią; nareszcie tedy mogłaby pani Malska żyć wedle swojej myśli i wybrać sobie męża wedle swego serca. Gdzietam! już ta młoda osoba pozwala się swatać ciotce, której jest sukcesorką, z jakimś facetem, o którym nic nie wie i którego nie widziała na oczy. Doprawdy, to już prostytucja posunięta do amatorstwa! — pomyślałby dzisiejszy człowiek, ale pośpieszmy zaznaczyć, że Fredro te rzeczy odczuwał inaczej, że ten obyczaj wydawał mu się zupełnie naturalny, taksamo jak jego współczesnym[1].

Ale zjawia się kapitan Barski. Pokazuje się, że i on kroczył podobną drogą. Raz w życiu (powiada) „poszedł za głosem rozsądnej niby rachuby" ożenił się (zapewne z posagiem) i był nieszczęśliwy, ale niebawem owdowiał: — „Bogu dzięki", jak mówi... I przekpiwa przed tymi obcymi ludźmi swoją nieboszczkę w sposób dość bezceremonjalny. Miała nosek wgórę i była zła jak trzysta djabłów. On jest człowiek honoru (powiada o sobie), „świadczą o tem jego szlify". — „I jestem dobrym — na honor dobrym!... Zrobię, co pani każesz — pozostanę w służbie, albo ją porzucę; zamieszkamy w mieście, albo na wsi"... I oto między tą parą grobowych utrzymanków zawiązuje się następująca rozmowa:

PANI MALSKA *z wesołością* Dziwne podobieństwo naszych losów. I ja rok temu drugi owdowiałam.

KASZTELANOWA Może pan kapitan służyłeś pod rozkazami jenerała Malskiego, jej męża?

BARSKI Nie, pani. Znałem go wszakże z widzenia.

PANI MALSKA Byłby doskonałością, gdyby nie jedna wada.

BARSKI To jest?

PANI MALSKA Był nudziarzem nad wszelki wyraz i pojęcie. Moje sześciomiesięczne z nim pożycie było ciągłą męczarnią.

BARSKI Którą jednak okupił sowicie szlachetnym czynem.

PANI MALSKA Jakim czynem?

BARSKI Swoją śmiercią.

PANI MALSKA O! Ja tak dalece...

BARSKI I trzeba mu przyznać, że umarł dość prędko, a nudziarze zwykle decydują się z wielką trudnością...

To jest owa podniosła czynna atmosfera „pełni duchowej", którą prof. Kucharski przeciwstawia z tryumfem brakowi ideału u autora *Mizantropa*.

Oczywiście, nie miejmy o to pretensji do Fredry, który, pisząc tę błahostkę, nie przeczuwał, że znajdzie się ktoś, kto z niej uczyni taran... przeciw Moljerowi. A ideał życia? Mieszcząc w ten sposób swoje ideały, nasz apologeta daje miarę nie Fredry — jedynie chyba swoją.

Takie są wybryki owej *polonistyki od pana Zagłoby* — począwszy od niewinnych aż do bardzo ciężkich. A największą wadą jej jest, że, obniżając i dyskredytując — *ex cathedra* — Moljera, równocześnie... obrzydza Fredrę.

Dwa ptaszki (i to jakie!) ubić na jeden strzał, to się nazywa sukces. Można powinszować.

1. ↑ Jeszcze w r. 1877, po premjerze *Wielkiego człowieka do małych interesów* recenzent warszawski, charakteryzując bohatera sztuki, tak go chwali: „Karolowi przypatrzywszy się bliżej, dopiero poznajemy ten grunt szlachetny, na którym przy stosunkach szczęśliwszych mogłaby wyrość chluba dla ogółu; każda nawet z jego śmieszności usprawiedliwia o nim to zdanie, kiedy np. nie mając żalu do Jenialkiewicza, którego niedołęstwu, zapewne wprawdzie przy własnej nieoględności, zawdzięcza utratę majątku, szuka po starych herbarzach jakiej prababki ciotecznej, aby, zbogacony jej spadkiem, mógł stanąć do konkursu o rękę Matyldy”...

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

XIV. FREDROWSCY UŁANI.

Głównym celem tych *obrachunków* jest — jak już to niejeden raz zaznaczyłem — rewizja naszego stosunku do Fredry. Przedstawiłem w różnem oświetleniu ewolucję tego stosunku, od dawnego lekceważenia i niezrozumienia, aż do powszechnej apoteozy. Na apoteozę pisałbym się z całego serca, ale nie pojmuję, czemu ma się ona tak często odbywać kosztem zdrowego sensu, rzetelności krytycznej i prawdy? Czyż Fredro, taki jak jest, nie jest wart miłości i podziwu; czyż trzeba go aż tak zniekształcać? Do czego doprowadzono tę sztukę, starałem się pokazać na licznych przykładach, z których ostatnim była demagogja antymoljerowska naszych fredrologów oraz kapitan Barski z *Dwóch blizn* jako rzekomy szczytowy wyraz ideału. Ale to nas wiedzie do nowego rozdziału: fredrowscy wojskowi, fredrowscy ułani. Boże, co się tu nafantazjowano!

Udajmy się prosto do *centrali*, do pism p. Grzymały-Siedleckiego. Co się ten nabrząka szabelką, co się naprzytupuje, najczęściej — jak już wskazywałem — nie w takt! Chcąc np. najpowabniej przedstawić beztroskę ułańską Fredry, powiada nam Grzymała z filuternem rozrzewnieniem, że młody Fredro, będąc w Lublinie drugim raporterem przy sądzie wojennym, „więcej niż aktami i

werdyktami zajmował się pono zabawą z panienkami w ciuciubabkę”... Jeżeli zważymy, że to był prawdziwy sąd wojenny, w którym naprawdę wieszano (sam Fredro opowiada nam w *Trzy po trzy* taką egzekucję), doprawdy filuterność Grzymały wydaje się nam w tym wypadku nie tęgo ulokowana, a ciuciubabka z zaniedbaniem aktów nie rozrzewnia nas w tym samym stopniu co jego. Oczywiście nie do Fredry miejmy o to pretensje.

Ale czytajmy dalej, w tej samej przedmowie do *Trzy po trzy*, hymn Grzymały na cześć fredrowskiego ułana:

> Napróżnobyście szukali, nie znajdziecie wśród nich ani jednego, od któregoby się nie robiło jaśniej gdy wejdzie na scenę... Starszy czy młodszy, jest zawsze uosobieniem honoru, tężyzny fizycznej i moralnej; każdy się na to pokazuje by u serca bogdanki czy w zapasach intrygi komedjowej być nieodmiennie zwycięzcą i tryumfatorem; każdy wkracza na scenę, by przynieść ze sobą trochę światła i ciepła; każdy jest słoneczną ozdobą sztuki, jest umiłowaniem autora, bo — do krocset! — taki być musi, skoro na sobie nosi lub nosił mundur polskiego żołnierza.

Do krocset! Do paralusza! Na cynadry świętego Lewentala! Ej, do kata! Niechże go kule biją, naszego Grzymałę mosterdzieju! Ale przymierzmy teraz ten jego dytyramb do autentycznego Fredry.

O „honorze”, który Grzymała-Siedlecki, jak i wielu innych, mieści głównie w postaci majora z *Geldhaba*, mówiłem gdzieindziej. Ten major jest zresztą bardzo żywy, Fredro dał go nam bez komentarza, kto chce w nim widzieć zwierciadło honoru — jego gust i jego wola. Pomówmy natomiast o ułanach „zwycięzcach i tryumfatorach”, jak ich mieni p. Grzymała. Ujrzyjmy ze zdumieniem, dokąd może

sięgać sarmackie samoołganie się, skoro tak wyborny znawca Fredry jak Siedlecki mówi o tej sprawie tak, jakby do dzieł Fredry oddawna nie zaglądał, a znał go jedynie ze... swoich własnych odczytów. Bo p. Siedlecki, gdy chodzi o jego ukochanego pisarza, jest bardzo wymowny; ja sam mu uwierzyłem, kiedy byłem raz na jego odczycie: wyzwoliłem się spod tej sugestji, dopiero sięgnąwszy do samego Fredry. Faktem jest, że młodzi oficerowie fredrowscy nietylko są dalecy od tej zdobywczej i tryumfalnej postawy, jaką im przypisuje ich chwalca, ale wręcz przeciwnie, rola, jaką odgrywają, jest dość smętna. Poprostu dlatego, że wszyscy oni są — goli lub conajmniej goławi, a chcą się żenić z kobietami zamożnemi lub nawet bardzo bogatemi. Stawia ich to potrosze w fałszywej pozycji, często stwarza w nich jakieś zahamowanie, jakąś dziwną nieśmiałość.

Ale przejdźmy pokolei. Więc rotmistrz Lubomir w *Geldhabie*, który rwie się do tego aby zostać zięciem człowieka najgorszej sławy, dostawcy zgniłego owsa do jego własnej armji; ten Lubomir rozbija się z wiernym majorem przez trzy akty po domu Geldhaba, nie chcąc zrozumieć, że go tam sobie już nie życzą: w rezultacie, naraża się ze strony panny na bardzo cierpką rekuzę, której smaku nie łagodzi dany mu przez autora odwet w ostatnim akcie. Niema co; mimo piorunów majora, mundur odgrywa tu dość głupią rolę.

A teraz Zdzisław w komedji *Przyjaciele*. Siedzi ten Zdzisław, nawpół jako rezydent, u bogatej hrabiny w której się kocha, nie mając odwagi się oświadczyć („Między mną

a Zofiją przedział jest bez miary”), a nawet domyślić się wzajemności Zofji. I on odgrywa również rolę dość głupią i cogorsza nudną, póki autor, w zmiłowaniu swojem, naprzekór całej jego niezaradności, go z niej nie wybawi. (Przyjaźń dla Czesława i poświęcenie Zdzisława rzekomo dla tej przyjaźni, nie ratuje jego fałszywej roli).

Dalej porucznik w *Damach i huzarach*, dzielny i wierny w boju, ale osobliwie niezdarny i tchórzliwy w miłości. Mając aprobatę zmarłego ojca Zofji, nietylko nie umie przeciwstawić się tyranji jej matki, ale nie umie nawet — posiadając przyjaźń majora — postawić otwarcie swojej kandydatury, bodaj przeciw lichwiarzowi Smętoszowi! Bałamuci pannę po kątach, wkońcu zaś pcha ją w najgłupszą aferę; namawia Zofję w dość brzydkiej (gdyby brać serjo ten farsowy koncept) intrydze, aby, igrając z dobrodusznością starego żołnierza, udawała że chce wyjść za majora. Niby poto, aby zyskać na czasie. Ale co? co się ma zmienić? I omal kunktator-porucznik nie traci i nie unieszczęśliwia swojej Zofji; jedynie opatrzność autorska — nie zaś własna energja — ratuje go z opresji.

Wreszcie zdemobilizowany porucznik Karol w *Wielkim człowieku do małych interesów*, który goły, zgryźliwy, zły, łazi z kąta w kąt i znosi humory bogatej panny, czekając aż ta raczy kiwnąć na niego...

Astolfa w *Ciotuni* poznajemy już jako męża ukrywającego się w majątku żony, zwycięstwo zaś nad sercem ciotuni jest nie trudne ale niezbyt świetne.

To są ci tryumfatorowie, ci zwycięzcy Grzymały. Odczytajmy jego grzmiącą apostrofę i dziwmy się, że nasz

fredrolog nie wyczuł tego, co razporaz mówi o tych figurach tekst Fredry: tężyzna w boju, a safandulstwo wobec kobiet. Wszak nawet kapitan Barski decyzję o tem, czy ma mundur zatrzymać czy złożyć, składa w ręce poznanej przed godziną pani Malskiej.

Ale czytajmy dalej Grzymałę:

> A bohater-amant w *Ciotuni*, główni bohaterowie w *Przyjaciołach*; pułkownik w *Dyliżansie*, porucznicy w *Lita et Compagnie*, jakie to wszystko piękne, czasem rzewne, a zawsze dzielne, nieustraszone; jak Fredro woła: „z drogi!" ku innym figurom, gdy wchodzą jego uprzywilejowani...

Fredro jak Fredro, z Fredrą dogadalibyśmy się jakoś, ale kiedy taki fredrolog nastroszy wąsa i krzyknie: „z drogi!" — czyż można się dziwić, że cywile uciekały i latami całemi ani rusz nie chciały chodzić na Fredrę?

Aby docenić smak papkinady naszego Grzymały, dodajmy że taka *Lita et Compagnie* albo *Dyliżans*, to są błahostki zaledwie że godne pióra Fredry, że nic nie wiemy o bohaterstwie młodych ułanów czy huzarów w *Lita et Compagnie*, niebardzo wiemy nawet, w jakiej armji służą ci podporucznicy, stojący garnizonem w Poznaniu: wiemy tylko że robią długi i że marzą na niewidziane o bogatym ożenku (Juljusz: Brzydka? — Karol: Nie znam jej, ale mówią że ładna. — Juljusz: I bogata? — Karol: Ha, bogata... — Juljusz: I czegóż ty chcesz? — Gustaw: Naoślep zająłbym twoje miejsce...).

Grzymała-Siedlecki widzi w komedjach Fredry „nieustanne pobłyski lancowych sztychów", rycerskiego ducha, *Bogurodzicę*... To wiązanie *Ciotuni* a nawet *Dam i*

huzarów z Bogurodzicą wydaje mi się dość ryzykowne. Sądzę, że Fredro brał do swoich komedyj ułanów, tak jak brał birbantów, bo, zabierając się do pisania, znał głównie te dwa typy, spędziwszy pierwszą młodość w armji, a drugą w hulaszczym Lwowie. Ale ci młodzi wojskowi są jako amanci raczej konwencjonalni, bladzi. Gdyby się chcieć przekomarzać z Grzymałą, możnaby stwierdzić, że o wiele więcej animuszu okazują i daleko bardziej zwycięzcy w tych bojach sercowych są u Fredry — cywile. Gucio w *Ślubach*, Ludmir w *Panu Jowialskim*, nawet Alfred w *Mężu i żonie* o wiele więcej okazują kawalerskiego tupetu i odwagi miłosnej, o wiele bardziej podpadają pod owe określenia Grzymały, niż tamte umundurowane fajtłapy. I, wbrew złudzeniu, jakie w nas podtrzymuje fredrologja dla pensjonarek, młodzi wojskowi odgrywają w komedjach Fredry dość znikomą rolę. Ani jeden z młodych fredrowskich ułanów nie odznacza się w jego galerji figur, jak z drugiej strony żadne z czołowych arcydzieł Fredry nie ma za bohatera wojskowego. Później, na schyłku twórczości, znów zjawia się *szlachetny ułan*, ale zaraz zobaczymy jaki...

Inna rzecz, że Fredro z życiem cywilnem zawsze był nabakier. Znamienne jest jego ustosunkowanie się do swoich bohaterów w *Wielkim człowieku do małych interesów*. Jest tam dwóch ludzi, którzy chcieliby coś robić, czemś zostać, „piastować” — jak mówi Dolski — urząd jakiegoś dyrektora. Statecznego Dolskiego robi Fredro komiczną figurą, prawie idjotą; uczonego Leona — cynikiem, intrygantem i karjerowiczem; jedynym

człowiekiem po myśli autora jest tu ów Karol, który nie robi nic (najwyżej długi), szpera po herbarzach za bogatą ciotką i czeka aż krociowa panna zechce mu oddać swój posag, bardziej jeszcze niż serce. Jego nagradza Fredro ręką pięknej, bogatej i rozumnej Matyldy. Zasłużył na to, bo „dobrze się bił", a w ostatniej scenie dowiadujemy się, że był porucznikiem ułanów.

Otóż, ponieważ rzecz dzieje się w roku sześćdziesiątym i którymś, nastręcza się pytanie, gdzie się ten Karol mógł bić? Prof. Kucharski *(Chronologja utworów Fredry)* wyraża domysł, że z pewnością bił się w powstaniu r. 1863, bo — jak powiada — „Fredro nie wspomniałby z wyróżnieniem udziału w wojnie prowadzonej przez którekolwiek z państw zaborczych". Zdaje mi się, że szanowny profesor trafił jak kulą w płot, dając nowy dowód swojej zadziwiającej niemuzykalności literackiej. Mało mu że kazał Birbanckiemu w r. 1829 zapijać „robaka klęski" r. 1831, teraz robi Karola powstańcem. Nie; fredrowski *porucznik ułanów*, a powstaniec z 63 r. to zupełnie nie klei się razem. Fredro, jak zgodnie stwierdzają komentatorowie, „konspiracji nie lubił"; wyobrażam sobie, jakąby minę zrobił na taką supozycję! Sądzę raczej, że, bez zbytniego naginania chronologji, możnaby przyjąć, że ów Karol bił się w r. 1848 na Węgrzech, jak młody Oleś Fredro. Mógł mieć wtedy lat 18 czy 20, teraz miałby lat trzydzieści kilka. Ale mniejsza z tem. Uderza mnie co innego. Mianowicie przeoczenie — i przeoczenie dość znamienne — że z *Wielkim człowiekiem* sąsiaduje chronologicznie, i co do powstania utworu i co do czasu akcji, *Ostatnia wola*, której

bohaterem-amantem jest porucznik kawalerji w czynnej służbie. Tu już akcja jest najściślej określona: rzecz dzieje się w r. 1868 (mówi o tem data testamentu generała Zielskiego), i dzieje się we wschodniej Galicji (mowa o kolei lwowsko-czerniowickiej). Gdzież tedy, w jakiej armji, służy ten porucznik? Juścić nie w innej, tylko w austrjackiej. Akcja kręci się dokoła testamentu generała Zielskiego, który oddawna bawił w Paryżu; ten Paryż pachniałby nam emigracją; cóż, kiedy porucznik Dorski przywozi właśnie wstęgę wojskową dla generała Zielskiego — „dawno zasłużoną nagrodę” — od ministra wojny. Od jakiego ministra wojny — w r. 1868? Juścić znów nie od księcia Józefa, ale chyba z Wiednia. „Przywiozłem od ministra wojny wstęgę Jenerałowi, której już nigdy nosić nie będzie. *(Jakby do siebie:)* U nas wszystko albo za wcześnie albo za późno” — dodaje sentencjonalnie. A pan Seweryn Zielski mieni swego krewniaka-generała „szanownym weteranem”. Niema się co łudzić, szanowny weteran był feldmarschal-lejtnantem austrjackim. Nie byłoby w tem nic złego — służyć w wojsku austrjackiem nie było wówczas hańbą; uderzyć tu mogą jedynie akcenty dające zabarwienie jakgdyby uczuciowe zasługom generała i mundurowi młodego Dorskiego. „Znałem niegdyś jakiegoś pana Dorskiego, pięknego młodzieńca, był oficerem kirasjerów” — powiada pani Zielska. — „To nieboszczyk mój dziad, mościa dodobrodziko” — odpowiada porucznik. Czyli, ten huzar austrjacki jest niejako spadkobiercą kirasjera napoleońskiego, i niema w tem żadnego sarkazmu, bo ten porucznik Dorski jest nieco

konwencjonalnym znowuż ale nader szlachetnym młodzieńcem, i nawet bardziej męskim w swej miłości od cytowanych wyżej innych fredrowskich ułanów.

Jestem przekonany, że dla większości czytelników ten austrjacki oficer w komedji Fredry będzie niespodzianką. Ba, spytajcie znienacka jakiego polonisty: „W jakiej armji służy porucznik Dorski w *Ostatniej woli*?” — ręczę wam że zdębieje. Przekonałem się sam o tem: zadałem to pytanie kilku ludziom teatru, którzy albo grali sami w *Ostatniej woli* (zresztą bardzo rzadko grywanej), albo nawet ją reżyserowali. Pytałem wprost: „W jakiej armji służył porucznik Dorski? Co za minister posyła wstęgę generałowi Zielskiemu?”. Każdy się zacukał i nie umiał odpowiedzieć, dopiero po stwierdzeniu dat, powiadał: „Ano, chyba że... austrjacki”...

Godne uwagi jest, że komentarz do krytycznego wydania Fredry, który objaśnia (często fałszywie) nawet takie szczegóły jak to „czemu Łatka spluwa”, tutaj milczy jak zaklęty: ani słowa objaśnienia, jak sobie tę metamorfozę fredrowskiego ułana tłumaczyć. W istocie, po tem wszystkiem co się nafantazjowało, objaśnienie byłoby nieco kłopotliwe.

Bo, rzecz ciekawa, nic Fredry nie zmuszało do wprowadzenia tych obcych mundurów w swoją komedję. Historję testamentu mógł umiejscowić w czasie jak chciał, o ile zaś chciał się trzymać współczesności, testator wcale nie musiał być generałem, porucznik też mógł być czem innem, bodaj inżynierem kolei lwowsko-czerniowickiej: już wówczas pojawiał się w literaturze „szlachetny inżynier”.

Ale nie; Fredro snać potrzebował, w tym testamencie swojej twórczości, rozgrzać sobie serce brzękiem szabli i rżeniem konika.

Przez chwilę dopuszczałem koncepcję, że Fredro, pisząc tę komedję dla sobie, nie do druku i nie dla sceny, wyzwala się od dławiącej rzeczywistości, że sobie staruszek stwarza jakąś fikcyjną Polskę wolną od zaborców, z polskiem wojskiem, z polskim ministrem wojny. Ale, po chwili zastanowienia, uznałem, że takie tłumaczenie nie wytrzymywałoby krytyki. Fredro jest za wielkim realistą: pocóżby tak dokładnie oznaczał czas i miejsce, pocóżby usadowił rzecz właśnie w Galicji, gdzie wogóle nigdy polskiego wojska nie było? Nie, trzeba to brać poprostu tak jak jest i pogodzić się z tem, że swoją *Ostatnią wolą* zamknął autor galerję fredrowskich ułanów porucznikiem austrjackim.

Dziś po naszej fredrologicznej licytacji na polskość, polskość, polskość, — po tak wytrwałem uciekaniu od tekstu we frazes, wydaje się to trudne do pojęcia. Zrozumialsze wyda się to na tle epoki. Lata owe, to był miodowy miesiąc galicyjskiej szlachty z Habsburgami, kiedy, szczerze pojednana z tronem, uradowana że ma swego monarchę, galicyjska „konserwa” powtarzała: „Przy tobie stoimy i stać chcemy”. Zdaje się że Fredro podzielał te nastroje; przypadkowo mamy z najlepszego źródła dość naiwny, ale tem cenniejszy ich dokument. Są to wspomnienia *(Niegdyś)* rodzonej wnuczki Fredry, która

powiada, że w owym czasie dziadek zajmował się żywo polityką, polityka była ulubionym tematem jego rozmów.

Najżywiej — pisze wnuczka Fredry — utkwiły mi one w pamięci z r. 1868, jeżeli się nie mylę, bo po raz pierwszy w życiu usłyszałam śród nich wciąż się powtarzający wyraz „najjaśniejszy pan”. Adela wytłumaczyła mi jego znaczenie. Owóż, „najjaśniejszy pan” miał zjechać wówczas po raz pierwszy do Lwowa. Na przyjęcie jego postawiono bramę tryumfalną na placu Marjackim, którą chodziliśmy z wielkiem zaciekawieniem oglądać i podziwiać (marzeniem mojem, nieziszczonem jednak nigdy, było przejść przez nią), ale, jak wiadomo, oczekiwania zostały zawiedzione, cesarz nie przyjechał a bramę rozebrano.

Jest w tem pewna pikanterja, że w domu Fredry mówiło się stale o cesarzu „Najjaśniejszy Pan”...

Ostatnia wola odgrywa bardzo małą rolę w dziele Fredry, chyba o tyle godna jest pamięci, że jest jego utworem — ostatnim. Tutaj ma dla nas znaczenie o tyle, że, nie ujmując nic wielkiemu pisarzowi, powinnaby rozwiać nieco pobożnych kłamstw, jakie nagromadziły się dokoła Fredry. Jeżeli się pogodzimy z myślą, że porucznik Dorski, najszlachetniejszy i najbezinteresowniejszy z galerji fredrowskich młodych „ułanów”, jest huzarem austrjackim, zrozumiemy lepiej Fredrę, zrozumiemy, nie ubliżając jego uczuciom patrjotycznym, których dowiódł szablą, życiem i piórem, że sentyment, jaki ma dla swoich kawalerzystów, był jeszcze bardziej koński niż narodowy. Chcecie jeszcze dowodu? Spytałem mimochodem, nieco wyżej, w jakiej armji służą, jaki mundur noszą owe pustaki podporuczniki z *Lita et Compagnie*, przed którymi Grzymała krzyczy tak gromko: „z drogi!” Oczywiście, że służą w armji pruskiej i noszą mundur pruski, bo jakiż inny mogliby nosić w ówczesnym Poznaniu? Sam Fredro zaznacza to zresztą dość

wyraźnie, mimo iż ze zwykłą u siebie, nawet w komedjach pośmiertnych, dyskrecją; bo chyba tak trzeba rozumieć następujący dialog między młodymi ludźmi:

KAROL: O, szczęśliwi wy w mundurach!

JULJUSZ: Tak, mundur byłby do zazdrości, gdyby był...

KAROL: Rozumiem, rozumiem! Lepszy jednak niż rękaw płócienny; lepszy pałasz, niż pióro za uchem; lepsze koszary, niż comptoir.

Owo niedopowiedziane: „*gdyby był...*” wyraża oczywiście: „*Gdyby był nasz, gdyby był polski*”... Ale lepsze koszary, bodaj pruskie, niż wstrętny ponad wszystko szlachcicowi „*comptoir*”. Zresztą służyć w wojsku austrjackiem czy pruskiem (było to przed kursem bismarkowskim) nie było wówczas żadnym wstydem, wręcz przeciwnie — pod warunkiem że w kawalerji; zawsze była pokaźna ilość szlacheckich synów, mających pociąg do konika i do szabelki: gdzież mieli go zaspokoić? Raczej, coprawda, unikano obcego munduru w teatrze; również nie bez pikanterji jest fakt, że wprowadził go — z całą prostotą i z tym samym sentymentem! — nie kto inny, tylko Fredro. Fakty te odbijają rażąco jedynie od obrazu Fredry, jaki nam nasi fredrolodzy „czarownie” skłamali, ale w niczem nie odbijają od Fredry rzeczywistego: a zarazem tłumaczą nam wstecz niejeden szczegół który mógł wydać się trudny do zrozumienia. W tem świetle mniej niepojęty — mimo iż zawsze dość absurdalny — stanie nam się fakt, że współcześni Fredrze patrjoci mogli, mimo obfitości polskich mundurów w pierwszych jego komedjach, ogłosić

te komedje za „niepolskie i nienarodowe”. Oni czuli swoim demokratycznym węchem, że ów mundur oznacza raczej przynależność klasową, zawodową, szlachecką, niż narodową. Ci ułani, którzy zresztą występowali na scenie nietyle jako obrońcy ojczyzny ile jako konkurenci do posażnych panien, to byli przedewszystkiem panicze. Ów mundur polski, jaki nosili amanci fredrowscy, nie miał jeszcze owej patyny sentymentów, jakiej nabrał z upływem lat, przez oddalenie, przez tęsknotę, przez działanie legendy. To był mundur raczej młodego szlachcica niż polskiego żołnierza, czego najlepszym dowodem jest, że przynależność państwowa munduru zmienia się czasem w komedji fredrowskiej, a nie zmienia się nic istotnego w charakterystyce tego który mundur nosi — dopóki mundur jest ułański.

Inna rzecz, że ów ułan (czy huzar, o to mniejsza), jaki się zjawia w tej ostatniej komedji Fredry, ma w sobie bądźcobądź coś niesamowitego. To jakieś upiory straszą! Ów pan Stanisław Zielski, gracz, hulaka, utracjusz, a najporządniejszy człowiek w rodzinie, jest jakby nawrotem do dawnych fredrowskich birbantów, gdy znowuż kawalerzysta podaje tu poprzez wiele dziesiątków lat rękę kawalerzyście napoleońskiemu. Czy mamy biadać, że, zapatrzonym w lśniące końskie zady oczom poety, umknął się potrosze cały świat Polski *pieszej*, na którą zawsze patrzył bez sympatji i bez zrozumienia? Ani trochę! Wciąż powtarzam: kochajmy Fredrę takim jakim jest, bo to jest, ostatecznie, najlepszy sposób brania pisarza. Kult pisarza powinien się wspierać na rzetelnym fundamencie; inaczej,

skoro fundament zacznie się kruszyć, i z kultem może być krucho. Za wiele, powiedzmy sobie, za wiele się dokoła Fredry nałgało! A co do jego ułanów, zdaje mi się, że dostatecznie wykazałem, iż jeden tylko z fredrowskich wojskowych godzien jest być patronem fredrologji pewnego typu: — Papkin.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

SPIS PUBLIKACYJ UWZGLĘDNIONYCH W TEJ PRACY.

Wszystkie wydania zbiorowe pism Fredry (wyd. I, 1826—1838; wyd. II, 1839; wyd. III, 1853; wyd. IV, 1871; wydanie warszawskie, 1880; wydanie Biegeleisena, 1897; wydanie Chmielowskiego, 1898; wydanie Kucharskiego, 1926).

Goszczyński Seweryn: *Nowa epoka poezji polskiej*.

Pol Wincenty: *Teatr i Al. Fredro*.

Siemieński Lucjan: *Aleksander Fredro (Portrety literackie)*.

— *O Aleksandrze Fredrze i jego twórczości*.

Wójcicki: *Odwiedziny u Al. Fredry*.

Lewestam: *Aleksander Fredro, szkic biograficzno-literacki*.

Koźmian Stanisław: *Aleksander Fredro, wspomnienie pośmiertne*.

Wójcicki K. W.: *Aleksander Fredro*.

Tarnowski Stanisław: *Komedje Aleksandra hr. Fredry*.

— *O pośmiertnych komedjach Fredry*.

Pepłowski S.: *Teatr polski we Lwowie*.

Gostomski W.: *Arcydzieło komedji polskiej*.

Chmielowski P.: *Postacie kobiece w komedjach Fredry*.

— *Nasza literatura dramatyczna, t. I.*

Biegeleisen: *Z nieznanego pamiętnika Al. Fredry*.

— *Pierwszy rzut komedji Fredry „Zemsta”*.

— *Pierwszy szkic „Ślubów panieńskich”*.
— *Wstęp do Dzieł Fredry*.
— *Nieznana rozprawa Al. Fredry o wychowaniu młodzieży*.
Bełcikowski: *Al. Fredro jako człowiek i poeta*.
Zawadzki: *Literatura w Galicji*.
Fredro J. A.: *Dwa rozdziały ze Wspomnień*.
Kaczkowski Z.: *Mój pamiętnik z lat 1833—1843*.
Schnür-Pepłowski: *Z papierów po Fredrze*.
Mazanowski: *Al. Fredro (Charakterystyki literackie)*.
Dębicki L.: *Portrety i sylwetki z XIX w.*
Budzyński M.: *Pamiętniki*.
Jabłonowski Ludwik: *Pamiętniki („Złote czasy i wywczasy”)*.
Dembowski Leon: *Moje wspomnienia*.
Z Fredrów Szembekowa: *Niegdyś*.
Łoziński B.: *Sprawa kryminalna Al. hr. Fredry o zdradę stanu*.
Kielski B.: *O wpływie Moliera na rozwój komedji polskiej*.
Kucharski: *Fredro jako romantyk.*
— *Geneza „Zemsty”*.
— *Romantyzm w komedji Fredry*.
— *Fredro a komedja obca*.
— *Źródła do niektórych pomysłów i wątków fredrowskich.*
— *O narodowości Geldhaba*.
— *Epoka Fredry i jej wizerunek w komedji*.
— *Lwów fredrowski*.
— *Chronologja komedyj i niektórych pomniejszych*

utworów Al. Fredry.
— *Życiorys literacki Fredry*.
— *Wstęp do „Ślubów panieńskich"* (Bibljoteka Narodowa).
— *Wstęp do „Zemsty"* (Bibljoteka Narodowa).
— *Wstęp do „Pana Jowialskiego"* (Bibljoteka Narodowa).
— *Komedja polityczna z przed wieku*.
Chrzanowski Ign.: *O komedjach Al. Fredry*.
Sinko T.: *Fredro w świetle nowej komedji*.
— *Dookoła Jowialskiego*.
— *Genealogja kilku typów i figur A. Fredry*.
— *Liryka A. Fredry*.
Günther: *Przyczynek do studjów nad Fredrą*.
— *Ze studjów nad twórczością Fredry*.
— *Fredro jako poeta narodowy*.
Borowy: *Ze studjów nad Fredrą*.
Grzymała-Siedlecki: *Przedmowa do „Trzy po trzy"*.
— *O ślubach panieńskich*.
— *Trzy mury graniczne w „Zemście"*.
— *Fredro w swojej ziemi i w swoim czasie*.
— *Jowialski w sądach historyczno-literackich*.
Kleiner J.: *„Śluby panieńskie" i „Zemsta", jako komedje antyromantyczne*.
Brückner Al.: *O Fredrze*.
— *Dzieje literatury polskiej*.
Folkierski W.: *Fredro a Francja*.
Kallenbach: *Żywioł osobisty w twórczości A. Fredry*.
Kowalski Fr.: *Pamiętniki*.

Kotarbiński: *Jak cenzura poprawiała Fredrę* („Ze świata ułudy”).
— *Wspomnienia o „Zemście” Fredry* („Ze świata ułudy”).
Windakiewicz: *Fredro a Szekspir*.
— *Wstępy do „Dożywocia” i „Cudzoziemczyzny”*.
Lorentowicz J.: *Dwadzieścia lat teatru*.
— *Wstęp do wydania „Ślubów panieńskich”*.
Wasylewski S.: *Jakim był Fredro?*
Gajewski, generał: *Pamiętniki*.
Spasowicz: *Literatura polska*.
Bartoszewicz Juljan: *Literatura polska*.
Orgelbranda Encyklopedja: *Fredro Aleksander*.
Rapacki: *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*.
Zagórski Adam: *Walka o teatr*.
Stempowski J.: *Pan Jowialski i jego spadkobiercy*.

oraz bieżące krytyki i recenzje teatralne.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Śluby panieńskie (Teatr im. Słowackiego w Krakowie, r. 1919).

Dobrze uczyniły obie sceny krakowskie, iż pierwszy rok teatralny w niepodległej Polsce rozpoczęły arcydziełem Fredry, bo Fredro, to wielka poezja polska; nie ta zrodzona z niewoli i męki, patologiczna i wzniosła, natchniona i obłąkana w swojej monomanji, nie ta której duch narodu zawdzięcza swoje ocalenie ale i swoje straszliwe skrzywienie zarazem; ale ta Polska odwieczna, po której ów epizod krwi i hańby spłynął nie znacząc na niej śladów, tak jak spłynął bez śladu po glebie oranej przez polskiego chłopa; ta Polska która otwiera nam ramiona dzisiaj. Tą niepożytą polskość, jaka kryje się w uśmiechu Fredry, niedość rozumiano za jego życia, nie prędko zrozumiano ją i po jego śmierci. Pojęcie wielkości, poezji, utożsamiło się z wyrazem bólu narodowego lub nawet z jego gestem; niejeden wieszcz, niezawsze nawet najczystszej wody, który górnie rozdzierał szaty nad losem ojczyzny, przesłonił tedy Fredrę naszemu sercu i pamięci. Fredro szat nad ojczyzną nie rozdzierał, bo on nią był; najgłębiej może, bo bezwiednie. I był jednym z największych polskich artystów, tym którego nazwisko możemy, bez cienia szowinizmu, postawić obok pierwszych nazwisk świata. Przełom, jaki dziś zaszedł w naszem życiu narodowem, stanie się nieodzownie zaczątkiem ogromnych przemian polskiej myśli i odczuwania, także i w zakresie retrospektywnym;

jestem przekonany, że wiele relikwij polskiej literatury spokojnie w proch zetleje w swoich relikwjarzach, podczas gdy imię Fredry, nie przesłaniane już przez mgły i dymy narodowych smutków, jaśnieć nam będzie coraz żywszym blaskiem wielkiej sztuki.

Oglądać *Śluby panieńskie* na scenie jest zawsze rozkoszą; wiele musieliby dołożyć starań aktorzy aby tę rozkosz zamącić. A przytem, ileż teatralnych wspomnień wiąże się z tą sztuką!... Na scenie krakowskiej, *Śluby* mają swoją bogatą historję; nie będąc zgrzybiałym starcem, pamiętam jednakże tej historji okres bardzo, bardzo długi. Pamiętam *Śluby*, grane jeszcze niemal jako współczesną komedję; jeżeli się nie mylę, w zwyczajnych sukniach i surdutach, w obojętnej ramie jakiegoś banalnego tekturowego pokoju — i grane, mimo to, znakomicie. O stylu fredrowskim niewiele rozprawiano wtedy, bo ten styl był jeszcze aktorom starszej szkoły czemś bardzo bliskim swą tradycją, w typach, w zacięciu, w traktowaniu wiersza. Naraz — zeszło się to, zdaje mi się, z otwarciem nowego teatru — powiał w gościnny dwór pani Dobrójskiej wietrzyk muzealny. Odkryto mianowicie wówczas, że jest to sztuka *par excellence* „stylowa”; ustalono ściśle datę w której rozgrywa się akcja; wypatrzono jakie fotele, kantorki, szpinety mogły stać w pokoju, a miniatury i obrazy wisieć na ścianach; skopjowano wiernie z kostjumologji fryzury panien, rajtroczki Gustawa, halsztuki Albina; słowem, każda figura mogła powędrować prosto do muzeum za gablotkę. I stało się, że, na jakiś czas, przy doskonałej i bardzo uczonej *stylizacji*, zapodział się gdzieś *styl* Fredry:

bo styl Fredry, to przedewszystkiem *życie*; a życia nigdy nie da się odtworzyć zapomocą rzeczy martwych. Pamiętam zwłaszcza jak przez mgłę jedno takie przedstawienie, grane przez wybornych artystów, a zarazem jedno z najgorszych przedstawień *Ślubów* jakie w życiu widziałem: z całego wieczoru został mi we wrażeniu tylko jakiś monstrualny kok na głowie Anieli (zapewne bardzo wierny), oraz tupety i kurtki Gustawa, w których stylowe wiercenie kuperkiem pochłonęło całą uwagę utalentowanego artysty. Na szczęście, okres tego neofityzmu stylizacyjnego, w którym rekwizyt przytłaczał autora i poezję, minął; nastało szczęśliwe przymierze, czy też *linja demarkacyjna* pomiędzy duchem Fredry a duchem antykwarskim, a rezultatem jego jest ustalenie tego trafnego stylu, który, ujmując życie w niedzisiejsze ramy, nie paraliżuje go wszelako i zastawia pole młodości serc pod staroświecczyzną kostjumu.

Młodość! W tem tkwi bodaj czy nie największa część sekretu. Pamiętam także *Śluby*, grane w pierwszorzędnych zespołach, ale w których zsumowane lata obu kochających się par dawały cyfrę zbliżoną do 200, jeżeli nie wyżej; i wtedy, mimo całego wysokiego artyzmu, czegoś brakło przedstawieniu... Jest to jedna z tych sztuk, w których łatwiej pewne braki wykończenia nadrobić młodością niż odwrotnie.

Wczorajsze przedstawienie posiadało tę zaletę w całej pełni: ciepło i ogień biły ze sceny. Rola Anieli, tej *amoureuse* z polskiego dworku, jest osobliwie trudna do zagrania. Aniela, jest to najbardziej urocze wcielenie *woli*

bożej, jakie kiedykolwiek dreptało na dwóch łapkach w literaturze polskiej; rola niewinno-zmysłowa, harfa kobiecości, grająca za samem zbliżeniem męskiej dłoni... Czegóż-bo niema w tej roli: i duma dziewicza, i tak drażniący erotycznie takt doskonale wychowanej panny, bierność hurysy, wdzięk, marzenie, poezja, — i to polskie cielątko wreszcie, którego rasa rozpleniła się później tak szczęśliwie. Nieraz żałowałem, że tego rodzaju igraszki nie są u nas w modzie: bardzobym pragnął, aby ktoś napisał dalszy ciąg *Ślubów panieńskich*, tak jak istnieje dalszy ciąg *Mizantropa*, lub owe przemiłe fantazje Juljusza Lemaître „na marginesie" klasycznych arcydzieł. Często wprawdzie bywa, iż, z zapadnięciem kurtyny, sztuka się nie kończy lecz zaczyna; ale tu, dalsze koleje pp. Gustawostwa byłyby szczególnie zajmujące, i nieraz zdarzyło mi się zadumać nad tem, co życie zrobi z tej sympatycznej panny Anieli Dobrójskiej... Wczorajsza Aniela (p. Białkowska) dużo uchwyciła z wdzięku tej postaci, ale nie wszystko; „wola boża" była bez zarzutu; to już wiele, jak sądzę.

Traktowanie wiersza przez artystów nie było, naogół, bez usterek; tak np. często powtarzającego się słowa *warjat* Fredro używa po staroświecku jako trzyzgłoskowego: *waryjat*; wymawiając je dwuzgłoskowo zatraca się miarę wiersza. Takich szczegółów było więcej, a rytmika daleką była od muzycznej przejrzystości.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

Wielki człowiek do małych interesów (Kraków, Teatr im. Słowackiego, 1920 r.).

Niewiele z humoru Fredry wydobyto we wczorajszem przedstawieniu: dlatego, patrząc na scenę, zainteresowałem się głównie problemem obyczajowym sztuki. Uderzyła mnie ona jako etap tej bardzo znamiennej ewolucji, jaką przebywa Fredro od *Ślubów panieńskich* do *Ostatniej woli*. W epoce *Ślubów*, kiedy młody i sam rozkochany poeta maluje ten słoneczny obrazek, wówczas, jako synteza błogosławionego wiejskiego życia, staje mu przed oczami słowo MIŁOŚĆ. Na schyłku lat, zgorzkniały nieco obserwator kreśli, nad kominkiem wiejskiego dworku, inne kabalistyczne słowo, jako klucz do zrozumienia tej „wsi spokojnej, wsi wesołej": TESTAMENT. Sukcesja i posag! W *Wielkim człowieku* jesteśmy w połowie drogi. W komedji tej widzimy Karola, młodego urwisa, który miałby może wszelkie warunki, aby być Guciem, ale brak mu jednej rzeczy: nie jest podszyty bogatym Radostem, jest, mówiąc poprostu, goły! I widzimy tego Karola-Gustawa, jak siedzi smętnie na wsi u krewniaka, fantazja mu grubo zrzedła, śmiech dźwięczy jakoś nieszczerze, chłopak szpera cały dzień po wszystkich herbarzach, czy w nich nie wynajdzie jakiej nieznanej paranteli, zwiastującej podeszłą w latach a bogatą ciotkę; towarzyszy w spacerach konnych posażnej kuzynce Matyldzie i znosi potulnie jej kaprysy, kiedy zaś, w

ostatnim akcie, ta rezolutna panna ofiaruje mu sama swą rękę, Karol przyjmuje ją niemal ze łzami wdzięczności i rozczulenia, jako szczęście, o którem nie śmiał marzyć. Tak wygląda „Gucio” — bez majętnego wujaszka. Fredro pokazał nam mimowoli podszewkę *Ślubów panieńskich*.

„Choć szuler zgrany wszystko wyrzuci z kalety, — Nie zgrał się, póki jedną ma sztukę monety”, powiada Mickiewicz, z wytrawnością godną zaiste starego bywalca Monte-Carlo. Tak i ówczesny młody panicz wiejski, dopóki bodaj jaka bezdzietna ciotka widnieje na jego familijnym horyzoncie; ale gdy tej zabrakło, pozostaje już tylko jedna nadzieja: małżeństwo; nadzieja niepewna i zwodnicza, jak w ruletce gra na *numer*...

Podziwiam, w istocie, siłę pewnych komunałów. Wciąż mówi się bezmyślnie o „zmaterjalizowaniu” dzisiejszych czasów. Zapewne, jedną z cech nowoczesnego społeczeństwa jest gorączka zdobywania majątku; ale gorączka ta jest zarazem, conajmniej w równym stopniu, gorączką pracy; jest wspaniałą ekspanją twórczości. I czy temu nowożytnemu napięciu sił, talentów, energji, godzi się przeciwstawiać ów rzekomy „idealizm” dawnego światka, opartego wyłącznie na spokojnem posiadaniu *(beatus qui tenet*, jak mawiał pan Benet), ten spóźniony *ancien régime*, którego ostatnim odblaskiem jest jeszcze epoka Fredry? Zapewne, nie troszczono się tyle o chleb powszedni, bo go było poddostatkiem, nawet dla rezydentów: ziemia rodziła; ot, siedziało się przy kominku i obliczało się lata bogatych krewnych i posagi panien. Ale czyż właśnie nie było najgrubszym *materjalizmem* to wciskanie się pieniądza,

hipoteki, w uczucia rodzinne i pragnienia serca? to absolutne bałwochwalstwo wobec majątku, a wzgarda dla nieszczęśnika któremu go brakło, lub który, co gorsza, *zdeklasował* się jakąbądź pracą?

Na jednej z wysp polinezyjskich istnieje podobno taki obyczaj: raz do roku sadza się starszych krewnych na bardzo wysokie drzewo, i trzęsie się; który spadnie, ten widać już „dojrzał"; który się utrzyma, tego zsadza się z oznakami czci, i zostawia — do następnego roku. Coś z ducha tego obyczaju odbiło się w naszem dawnem „święconem". Co roku, odbywał się, przy sutym stole, przegląd krewniaków; który z nich oparł się skombinowanej ofenzywie kiełbas, placków i półgęsków, ten zuch; a jeśli padł na posterunku, zjadłszy na czczo, jako przekąskę, całe pieczone prosię i półmisek kołdunów, ha, trudno: wola boża! sukcesja do podziału.

Ten wyłącznie „sukcesyjny" światopogląd nie był zresztą bynajmniej naszą odrębną właściwością. Znajdujemy go wszędzie; a korzenie jego tkwią głęboko w ustroju owego minionego społeczeństwa. Studjując dawną komedję francuską, zawsze przykro odczuwałem ten „trupi ciąg", jaki wieje z jej najweselszych nawet igraszek; zawsze czuje się w atmosferze, w myślach, tę czyjąś śmierć, koło której kręcą się wszystkie bliższe lub dalsze nadzieje. Czyjeś życie zawsze tu zawadza drugiemu życiu. Czasem przybiera to odcień tragiczny, jak np. w *Skąpcu* Moliera; czasem wstrętny, jak w owym obrzydliwym *Generalnym spadkobiercy* Regnarda. I nie mogło być inaczej. W ł a d z a, narzucenie drugim swej woli, były wówczas najsilniejszą z

namiętności. Dopóki żył ojciec, trzymał w garści wszystko; syn, choćby dorosły, był niczem; był odeń najzupełniej zależny; praca zarobkowa, w dzisiejszem pojęciu, prawie nie istniała; urząd — nawet szarżę wojskową — trzeba było kupić. A jeżeli ojciec był złym człowiekiem? jeżeli był sknerą, dziwakiem? jeżeli ożenił się powtórnie i miał serce tylko dla nowej rodziny? jeżeli był długowieczny? wówczas, syn doczekał się sam starości, nie mogąc uczynić kroku wbrew kaprysowi ojca, wisząc przy nim w upokarzającej roli i licząc niecierpliwie jego lata. A wówczas były twarde życia i twarde charaktery... Montaigne powiada, iż „znał siła godnych szlachciców, którzy, z przyczyny nadmiernego skąpstwa swoich ojców, nauczyli się za młodu kraść, tak iż później, nawet doszedłszy do majątku, niełacno mogli od tego odwyknąć”. Stąd, ta ogromna różnica obyczajowa: dziś, śmierć ojca rodziny jest katastrofą, albo bolesnem wydarzeniem; wówczas, była otwarciem wrót więzienia, zdobyciem pełni egzystencji, życiem!...

Przeglądając *Prowincjałki* Pascala (nawiasem mówiąc, lekturę zdolną rozerwać i zelektryzować najbardziej zblazowanego człowieka), natrafiłem na ustęp, cytowany z ojca Gaspara Hurtado, w którym ten uczony kazuista hiszpański orzeka formalnie, iż „syn, nie popełniając tem bynajmniej grzechu śmiertelnego, może pragnąć śmierci ojca i cieszyć się z niej, byle to było jedynie z przyczyny korzyści jaka nań spływa, a nie z osobistej nienawiści”. Musiał być zaiste straszliwy nacisk tych obyczajowych konsekwencyj twardego patrjarchatu, skoro aż religja

zmuszona była z niemi paktować!

Tak sobie dumałem, patrząc na wczorajszą sztukę, w której mimo że w szczątkowej i złagodzonej formie, odzwierciedla się jeszcze ustrój „dawnych, dobrych czasów”. I, wychodząc z teatru, piałem w duchu dytyramb na cześć epoki w której żyjemy. Nie! niewolno twierdzić, że ludzkość kręci się wkółko lub idzie ku gorszemu. Być może iż sukcesje i posagi nie straciły w zupełności swego wdzięku; ale faktem jest, iż każdy człowiek może dziś sobie sam, swoją pracą, stworzyć swobodną i godną egzystencję; może kochać rodziców, nie licząc ich lat i chorób; może całować w rękę starą ciotkę, nie zerkając czy się z niej trociny sypią: są dziś inne drogi życia, niekoniecznie po trupach ciotek. Wreszcie, młode panny z „dobrych domów” a bez posagu, mogą dziś pisać na maszynie i flirtować smacznie z biurowymi kolegami, zamiast hodować kanarki, rezydować u bogatych krewnych i czekać staropanieńskiej „fluksji”. Zatem, jest lepiej, a będzie jeszcze lepiej: wszak „świat pracy” jest dopiero w zalążku.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Zemsta (Kraków, Teatr im. Słowackiego, 1921).

Dawniej w Krakowie, kiedy prywatna impreza teatralna walczyła z widmem pustej kasy, utarło się zdanie, że publiczność na Fredrę nie chce chodzić. Świeżo w Warszawie, na jubileuszowem przedstawieniu *Geldhaba*, sala świeciła pustkami. Nawzajem krytyka utyskiwała stale, że przedstawienia Fredry dalekie są od tego czem być powinny, że styl fredrowski zanika. Słowem, błędne koło. Dziś scena krakowska jest w szczęśliwszem położeniu. Publiczność garnie się do teatru i wypełnia go chętnie; przybyły całe zastępy widzów, dla których wszystko jest nowe, wszystko jest „premierą"; widzów niezbyt wyrobionych artystycznie, ale tem wrażliwszych może na rodzimą nutę: cóż dawać tej publiczności, jeżeli przedewszystkiem nie Fredrę! Teraz jest, doprawdy, wymarzona chwila, aby odbudować Fredrę na scenie krakowskiej i już mu z niej nie dać uciec.

I to jest rzecz serca. Nie wszystkie role, oczywiście, mogą mieć idealnych przedstawicieli; ale trzeba aby na scenie był święty ogień, za sceną czujna myśl, a na widowni uczucie radosnej i wzruszonej dumy, że te utwory jednego z największych artystów świata zrodziły się u nas, dla nas i tylko dla nas. Bo to, że, poza Polską, nikt nigdy zapewne się nie dowie — chyba że uwierzy na słowo — czem jest Fredro, to powinno pomnażać tylko naszą

przyjemność, dając jej pieprzyk wyłącznego posiadania, tak zachwalany w miłości.

Molier jest kolosem; jest jednym z tych ludzi, którzy — zupełnie realnie — zmienili bieg świata, jak Ludwik XIV, jak Napoleon; dlatego krzywdę się czyni Fredrze, przeprowadzając niepotrzebne paralele między nim a Molierem. Fredro takich porównań nie potrzebuje i nie znosi; jego królestwo jest z zupełnie innej planety. Molier to czyn, Fredro to marzenie; ale właśnie to przepojenie utworu komicznego poezją, to nasycenie go pogodną, jakby epicką wizją współczesności lub przeszłości, ten jakiś szlachetny czar, to wszystko czyni Fredrę czemś odrębnem, jedynem może w literaturze świata. Komedja, satyra, rodzi się w znacznej mierze z nienawiści; spojrzenie jej, to najczęściej spojrzenie z dołu: Molier, Beaumarchais wypili w życiu wszelką gorycz i wszelkie upokorzenie i w nich hartowali swój talent. Fredro przyglądał się światu z ganku wiejskiego dworku; komedja jego jest dzieckiem nie nienawiści, ale miłości, lub bodaj beztroskiej, nieco pańskiej pobłażliwości, i to może główne źródło jej niepodobieństwa do innych.

Pan Tadeusz któryby wstał z półki, oblókł ciało i mówił do nas ze sceny najcudniejszym polonezowym wierszem, to *Zemsta* Fredry. Może trzeba samemu być potrosze w duszy artystą, aby odczuć tę rozkosz w całej pełni; ale jest ona tak mocna, tak żywa, iż wczoraj myślałem sobie, że może to i lepiej iż nie widuje się takiej np. *Zemsty* w zupełnie idealnem wykonaniu: toby może było za silne, może serce ludzkie nie zniosłoby tego? Szczęściem, teatry nasze dbają

w tem zazwyczaj o pewną higjenę.

Wczorajsze przedstawienie *Zemsty* było naogół sympatyczne, mimo iż niekoniecznie Fredrę powinnoby się czynić przedmiotem gorączkowej improwizacji złączonej z początkiem sezonu i technicznemi robotami około odświeżenia gmachu. Szczęściem, przybył sukurs w osobie naszego gościa, Jerzego Leszczyńskiego, którego Papkin od pierwszej sceny rozlał atmosferę ciepła i wesołości. Tyrad Papkina słuchaliśmy jak arji w operze, której zna się każdą nutę: nierzadko, po ostatniej frazie, wybuchały wśród aktu oklaski. Ale też jak to było mówione!

Największą i bardzo szczęśliwą „reformą” inscenizacyjną wczorajszego wieczoru była rola podstoliny. Rola ta, zazwyczaj traktowana wyłącznie groteskowo, wnosi wówczas w sztukę przykry ton: projektowane przez ojca małżeństwo i niedawny romansik Wacława stają się czemś zbyt niesmacznem lub nieprawdopodobnem. Pani Bednarzewska, objąwszy tę rolę, siłą rzeczy zerwała z tradycją: była czarującą kobietką z epoki Stanisławowskiej; jej wdzięczny strój, zgrabna biała peruczka, miła buzia, słodycz głosu i uśmiechu, ożywiały mury tego zamczyska i stanowiły rozkoszny kontrast z sarmatyzmem otoczenia. Dzięki wczorajszej podstolinie patrzałem na *Zemstę* jak na inną sztukę; pierwszy raz zrozumiałem równowagę „wokalną” tego utworu.

Utarło się pojęcie, że Klara i Wacław są jedynie konwencjonalną parą „kochanków”; w myśl tego wyroku grywano ich często bez przekonania, a sceny miłosne tej pary stawały się martwym punktem w sztuce. Nic

fałszywszego: ta para, w której dziewczyna, trzeźwa, sprytna, sarkastyczna nieco, przemawia głosem naturalności, rozsądku i uczucia, podczas gdy młodzian górniej pieje bardziej literackim językiem, którego zarwał na stołecznym świecie, nakreślona jest z prawdą i z wdziękiem ani trochę nie banalnym. Wczoraj, para ta obsadzona była nader interesująco, gdyż grało ją dwoje aktorów bardzo młodych, którzy wnieśli na scenę świeżość tej młodości, umiejąc równocześnie, dzięki temperamentowi „aktorskich dzieci", pokonać w znacznej mierze czyhające w takich razach niedoświadczenie i tremę. W p. Niewiarowiczu — wczorajszym debiutancie — można, od pierwszego występu, powitać obiecującą siłę; p. Modzelewska była sprytną Klarą, zaznaczyć tylko trzeba, że młoda artystka grała zupełnie nowocześnie, potocznie, podczas gdy rola ta wymaga pewnej stylizacji.

Ale bo też, coprawda, właśnie pojęcie *stylu* tej pary kochanków, Wacława i Klary, jest czemś dość nieustalonem. Co do mnie, mam wątpliwości, nawet co do wczorajszych kostjumów. Tradycyjnie, Wacław bywał ubrany w skromny kubraczek; wczoraj chodził po domu i ogrodzie w bogatym kontuszu, co mi się wydaje mniej odpowiednie. Ale wogóle, czy ten Wacław, bywalec i urwis stołeczny, który, pod imieniem „księcia Rodosława", bałamucił się z podstoliną, który sączy w uszko Klarze frazesy wytrawnego amanta, nie należy raczej do tego drugiego świata, nie do świata „wąsów" ale do świata „peruki"? Czy zamieszkała przy Klarze podstolina pozwoliłaby jej chodzić w atłasowym kontusiku oszytym

futerkiem, czy nie przebrałaby jej, jak Telimena Zosię, po światowemu? I bodaj czy styl sztuki nie zyskałby na tem, przez kontrast sarmatyzmu starego pokolenia, z tą młodą generacją, już tak bardzo odbiegającą odeń sposobem myślenia i czucia?

Pewną trudność w ustaleniu tych szczegółów stanowi to, że sam czas, w którym rozgrywa się akcja *Zemsty*, nie jest ściśle określony. Przeciwnie, różnice zapatrywań są tak znaczne, iż, podczas gdy jedni badacze mieszczą go tuż po roku 1770, inni gotowi są go przesunąć aż w epokę kongresu wiedeńskiego! Jedni widzą świadomy anachronizm Fredry w tem, że cześnik mówi o tak świeżej konfederacji barskiej jak o odległem wspomnieniu; drudzy w tem, że udział cześnika w tejże konfederacji, choćby bardzo za młodu, czyniłby go nazbyt zgrzybiałym! Prawdopodobnie kwestja ta nigdy nie da się ściśle rozstrzygnąć, a może i niema potrzeby jej rozstrzygać? Fredro mógł, prawem poety, ogarnąć syntetycznym skrótem większy kawał Polski niżby na to pozwalała ścisłość dat: jego cześnik i rejent sięgają duchowo aż het w czasy saskie, podstolina trąci obyczajem końca XVIII wieku, podczas gdy Wacław kokietuje już Klarę językiem romantyków...

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Śluby panieńskie (Kraków, Teatr im. Słowackiego, 1921).

Z zespołu, w którym grano przed dwoma laty *Śluby*, zostali jedynie starsi państwo: Radost i pani Dobrójska; młode pary rozbiegły się gdzieś po świecie: toteż w zaimprowizowanem na intencję naszego gościa przedstawieniu, trzeba było wszystko kleić na nowo. Ale chętnie darujemy wynikłe stąd niedociągnięcia, w zamian za przyjemność oglądania Gucia w interpretacji Jerzego Leszczyńskiego.

Można powiedzieć, że to jest idealny przedstawiciel tej roli. Przedewszystkiem warunki: młodość, wdzięk, urok męski: ów „magnetyzm", którym posługuje się Fredro, idzie od niego *naprawdę*, nie potrzebujemy nic nadrabiać wyobraźnią. Następnie *styl*, który p. Leszczyński ma w sobie, nie na sobie. Żadnych tupecików, żadnych baczków *à la* książę Józef, żadnych mizdrzeń się, krygowań; w swoim rajtroczku i halsztuku porusza się najswobodniej w świecie, a mimo to jest w każdym szczególe stylowy. I ma humor, ten szczery złoty humor, prześwietlający od wewnątrz tę rolę, po której niełatwo, doprawdy, przyjdzie nam pogodzić się z innym Guciem. Przy każdym ruchu, geście Jerzego Leszczyńskiego tak pełnych szlachetnego ognia, przyjemność jaką odczuwamy wyraża się w jednej, może niezbyt poprawnej formule: „Cóż za folblut!" Ale też jakich

rzadkich krzyżowań, co za jedynego w dziejach naszej sceny i tak bardzo polskiego rodowodu trzeba było, aby wydać ten pyszny egzemplarz!

W roli Anieli, jednej z najtrudniejszych jakie istnieją, debiutowała p. Kossocka. Trudno powiedzieć coś o samej *roli*, której wszystkie odcienie utonęły w jednej wielkiej „tremie”; mimo to, debiut był sympatyczny, akcenty zaś liryzmu, wydarte magnetyzmem męzkiej dłoni, były doprawdy ładne i ujmujące. Gorzej wypadły pierwsze akty, gdzie owo wzięcie strwożonej ptaszyny kłóciło się raz po raz z sytuacjami i tekstem.

Klara p. Morskiej, grana śmiało i z życiem, grzeszyła nieco tonem: Klara, to nie szczwana subretka dawnej komedji, ale skromnie wychowana panna, a przytem, w gruncie, większa jeszcze gąska od Anieli. Albina poprawnie ale smutno grał p. Białkowski w utartym stylu.

A *propos* tego stylu; nieraz dumałem nad rolą Albina, na którą krytyka literacka wyrzeka że jest sztuczna i mdła, i zastanawiałem się, czy — jak się czasem dzieje w teatrze — nie zanadto dosłownie grający go aktorzy biorą parodystyczne określenia innych mówiących o nim osób („Chodzi, łazi cień Albina”...). Wskutek tego, istotnie Albin, w trupio-bladej masce, chodzi po scenie jak jakiś wskrzeszony Piotrowin czy Łazarz, utrudniając nam wiarę w ową miłość tkwiącą na dnie w przekornem serduszku panny Klary. Wszak ten hreczkosiej i sąsiad pani Dobrójskiej mógł się sentymentalnie kochać, a mieć zdrową cerę, nawet być opalony; mógł być przystojnym i dzielnym pozatem mężczyzną; a nawet ten kontrast tęgiej męskiej

postaci z narowem elegji i westchnień mógłby być tem zabawniejszy.

Inna konwencja teatralna ustaliła obyczaj, że matka dwudziestoletniej panny musi być siwą jak gołąbek zgrzybiałą staruszką. Raz tylko widziałem panią Dobrójską graną w formie przystojnej, jeszcze „wartej grzechu” i światowej kobiety lat czterdziestu kilku: grała ją tak pani Klońska w *Teatrze powszechnym* i wyznaję że mi się to podobało. Wszak w tekście przewija się nitka jakichś nieokreślonych bliżej wspomnień o czemś „co to nie rdzewieje” między Dobrójską a Radostem; aluzje te, jak również niedomówione westchnienie Dobrójskiej, że „lepiej za mało, niż za wiele czucia” (na co Radost odpowiada wymownem: „Ach, mościa dobrodziejko...”) zyskują na wdzięku, gdy p. Dobrójska nie jest jeszcze ową zmumifikowaną matroną.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Zemsta (Warszawa, Teatr Rozmaitości, 1924).

Niezwykłe znaki na niebie i ziemi. Bilety na premjerę *Rozmaitości* rozchwytane na kilka dni naprzód, licytowane. Afisz... Co za afisz! Nazwisko w nazwisko, same tuzy. Najdrobniejsza rólka. A główne role, to same chwały naszego teatru, z sędziwym Rapackim na czele.

Zemsta Fredry... Pisałem o niej niedawno w Krakowie; wyśpiewałem wszystkie hymny na cześć tej uroczej komedji. Możeby tak dla odmiany spojrzeć na nią z innego punktu widzenia? Naprzykład... z punktu murarza, który naprawiał mur graniczny?

A więc, było tak. Dwóch szlachciców sąsiadów darło ze sobą koty; jeden na złość drugiemu postanowił naprawić mur. Posłał po murarza; w trakcie roboty drugi szlachcic murarza spędził i poturbował; pierwszy odmówił mu zapłaty i wyszturchał go za drzwi. Później dwaj szlachcice się pogodzili, pożenili dzieci i wyprawili huczne wesele. A murarz? Historja nic już o murarzu nie wspomina.

Cóż za głupstwo! powie ktoś. Nie takie głupstwo, szanowny panie. Bo niech pan posłucha. Murarz miał dzieci („mieć możecie, tacy młodzi”, jak słusznie powiada rejent); te dzieci miały znów synów, których posłano do szkoły, i dzisiaj te wnuki skromnego murarza, to jest potrosze dzisiejsza rodząca się Polska, to jest — publiczność teatralna. I jak tu żądać, aby te wnuki poturbowanego

murarza patrzyły na jaśnie wielmożne figle pana cześnika z tym samym rzewnym sentymentem, z jakim np. patrzał na nie karmazyn Stanisław Tarnowski!

A wnuki rejenta i cześnika? zapytacie. A, szambelan Milczek, wychowanek Teresianum, i hrabiowie *de Raptusy* Raptusiewiczowie? Grają doskonale w bridża, nie opuszczą żadnych wyścigów, ale w teatrze bywają rzadko. Na tych Fredro jeszcze mniej może liczyć.

I oto do czego zmierzam. Uważam Fredrę za jednego z największych artystów świata, zjawienie się jego w dziejach naszego teatru, zwłaszcza w danej epoce, wydaje mi się jakimś cudem. To też, odkąd się bliżej zajmuję teatrem, dręczyła mnie myśl, dlaczego, wbrew wszystkim entuzjazmom i nawet moralizowaniu krytyki, dzisiejsza nasza publiczność pozostaje wobec Fredry tak oporna? Czemu ten rozkoszny autor, który nie powinien schodzić ze sceny, jest postrachem dyrektorów teatru, a zwłaszcza ich kasjerów? I zacząłem przypuszczać, że to nic innego, tylko że to zbyt młoda i nadwrażliwa jeszcze demokratyzacja naszego społeczeństwa reaguje tak niechętnie na szlachetczyznę Fredry; że to ta przeszłość, odbijająca się w jego utworach, jest może zaporą, odgradzającą go od tych, którzy jeszcze nie dojrzeli do rozkoszowania się samym artyzmem.

A może i jeszcze coś? Może właśnie tej przeszłości jeszcze za dużo w naszem obecnem życiu? Może za dużo się tłucze w Polsce jeszcze ducha szlachetczyzny, tem tylko różnej od owej fredrowskiej, że straciła do szczętu wdzięk, humor i gest? Może i to jest ową przeszkodą? I może

dopiero kiedy ów *czerep rubaszny* stanie się naprawdę muzealnym zabytkiem, wówczas, wyzwolona ze skorupy swego materjału, przemówi do wszystkich Polaków *dusza anielska* artysty Fredry.

Tak, *Fredry*, poprostu. Bo gotów byłbym zaproponować pewną koncesję dla ducha czasu. Gotów byłbym opuścić na afiszach teatralnych owo „prowokujące” *hr.* przy nazwisku Fredry, jakgdyby podkreślające jego przynależność klasową. Wszak, mimo „okopów Św. Trójcy” nawet autor *Nieboskiej* jest poprostu Krasińskim nie hr. Krasińskim. Fredro zasłużył na to, aby go odhrabić. Nazwijmy go, jeżeli chcecie, „obywatelem” Fredrą, nawet „towarzyszem” Fredrą, ale kochajmy go i żyjmy z nim naprawdę jak z towarzyszem, bo Fredro to jest owa tęcza, zwiastująca nam niegdyś, że się Pan Bóg troszkę przestał na nas gniewać; to jest najczystszy, najszlachetniejszy uśmiech, jaki kiedykolwiek wykwitł na naszej smętnej polskiej ziemi.

Ale trzeba pisać o wczorajszem przedstawieniu. Przyniosło ono przedewszystkiem wrażenie jedno, niezwykłe, górujące nad wszystkim innem: Rapacki! Idąc, gotowaliśmy się na akt pietyzmu dla nestora naszej sceny; nie było mowy o niczem podobnem: furda pietyzm, zaznaliśmy rozkoszy artystycznej tak pełnej, tak mocnej, jak rzadko w teatrze zdarza się kosztować. Cóż za wielki styl tej gry! co za pełnia życia! ile szatańskiego dowcipu w każdym błysku oczu! To sam duch Fredry przemawiał do nas z tej postaci starca, będącej ucieleśnioną wizją przeszłości.

Druga osobliwość wczorajszego wieczoru to był —

Solski z *tremą*. Wyobraźcie sobie, ten gracz nad gracze miał wyraźną tremę, kreując pierwszy raz podobno rolę Papkina! I w tremie tej zaginął humor roli: została niepospolita giętkość i ruchliwość znakomitego artysty, ale brakło wesołości i ciepła.

Dalej cześnik i Dyndalski. Cóż to za para! Kawał historji polskiej, kawał naszego dawnego obyczaju stanął przed nami jak żywy w tej parze. Dwie istoty, nierozerwalnie zespolone z sobą, a tak odmienne, jakgdyby należały do dwóch zupełnie różnych ras, gatunków. Bo też i tak było. Karmazyn — i szarak! Jak cudownie rozumiało się tę terminologję, patrząc na Frenkla i Kamińskiego! Cześnik, rosły, zażywny, krwisty, istotnie karmazynowy, krzepko dźwigający potężne, złotogłowiem opasane brzucho, — zdawałoby się że wessał w siebie wszystkie soki bogatej polskiej gleby. Za nim przykurczony, silący się jaknajmniej zająć miejsca, szary, — Dyndalski. Skąd on się wziął taki chudy w tym dostatnim szlacheckim domu? Miało się wrażenie, że to przez uszanowanie; że prawo noszenia brzucha przypadło jedynie samemu jaśnie panu.

Czy mam przepisywać cały afisz? Trzeba chyba; zanadto jest niezwykły. A więc jeszcze pełen wdzięku Osterwa-Wacław, wreszcie Krogulski, Szymański, Jaracz i Bednarczyk w mniejszych rolach — oto partje męskie; partje kobiece wypadły nieco blado w wykonaniu p. Pichor-Śliwickiej (podstolina) i Majdrowiczówny.

O reżyserję, mimo całego szacunku dla pracy Osterwy, gotów byłbym spierać się w licznych szczegółach. Nie umiem się pogodzić — we Fredrze przynajmniej — z tym

stylem przybudówek reżyserskich, z tą obfitością kurantów, organów, niemych scen, z tą pantominą zwłaszcza (ksiądz w otoczeniu całego domu cześnika, wracający po mszy z kaplicy zamkowej!) rozpoczynającą akt pierwszy, a odwracającą uwagę od początkowych słów tekstu. Zdaje mi się, że te *słowa* właśnie mają tyle „koloru lokalnego”, iż obywają się bez wszelkiej ilustracji. A na dowód, jak te zewnętrzne igraszki odwracają od istotnego ducha, wystarczy fakt, że, po tylu zabiegach mających wydobyć „epokę”, Wacław-Osterwa-reżyser siada przy rejencie z rękami w kieszeni i z nogą założoną na nogę, czego, jako żywo, syn przy ojcu (o ile wogóle ten raczył mu pozwolić usiąść) uczynić wówczas nie mógł...

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Dożywocie (Warszawa, Teatr Narodowy, 1925).

Dożywocie Fredry umiem na pamięć i uważam tę sztukę za najgenjalniejszą może koncepcję Fredry; zdumiewa mnie zawsze, jaki w tym szlachcicu tkwi głęboki i subtelny filozof, może i bez jego świadomości! Fredro trafia tu w samo sedno mechanizmu świata, w problem *transpozycji uczuć*. Przedstawia nam lichwiarza bez czci i wiary, bez ludzkiego drgnienia, który jest kolejno najtkliwszym opiekunem cudzego zdrowia, dobrym duchem; każe mu piać hymny na cześć życia; wzruszać do łez zawziętych wrogów szczytną koncepcją przyjaźni; stawać się natchnionym kaznodzieją, wygłaszać z przekonaniem najświętsze morały... A wszystko płynie z prostej a misternej zarazem transmisji, drogą — nabytego dożywocia. Czyż sama esencja uczuć ludzkich nie leży w takich transmisjach? Jest niewątpliwie coś głęboko pesymistycznego w tem sporzeniu na świat; ale-bo też Fredro, pisząc *Dożywocie*, nie był w różowym nastroju; słynna apostrofa Orgona: „Świecie, ty krętoszu stary...” płynie poecie — czuć to — prosto z serca. I zarazem — o cudzie talentu! — sztuka ta, urodzona ze smutnej zadumy nad światem, jest zarazem wybuchem najprzedniejszego humoru, jest jedną z najweselszych jakie Fredro napisał. To też jedna z owych tajemniczych transsubstancyj poezji! Pod tym względem Fredro jest tu zwycięskim rywalem Moliera,

który wesołość swego *Skąpca* osiągnął — i to ledwo! — zapomocą wtrętów i przybudówek; raz po raz sztuka chyli się w stronę dramatu; gdy u Fredry, *Dożywocie*, niemniej pewnemi strzałami waląc raz po raz w samo centrum, rozwija się z cudowną jednością, logiką i leje się nieprzerwaną strugą humoru. Nie mówiąc o wierszu, który, pod względem pełni, zwartości i nerwu, niema chyba równego sobie w mowie scenicznej. Umieć wiersz Fredry na pamięć i iść się nim cieszyć w żywem słowie, chwytać z ust dobrego aktora każdy wyraz, smakując i przełykając jego wypowiedzenie, oto jedyny właściwy stosunek do Fredry. Dopóki tej rozkoszy nie znacie, moi czytelnicy, nie mówcie mi o swojej kulturze literackiej, jesteście dzikusy, fe!

Rola Solskiego jako Łatki, to jedna z wielkich sław tego aktora, jeden z tych kapitałów polskiego teatru, który winien być utrwalony na filmie i na płycie w muzeum teatralnem. Jednak i ta rola nie jest świetna bez zastrzeżeń: Solski, również przedni odtwórca molierowskiego Harpagona, czasem jakby miesza te role, tragizuje Łatkę, zaostrza jego rysy, wypada nieco z wesołości, w jakiej ta rola powinna być skąpana. Ów przeszywający krzyk z za sceny w trzecim akcie jest jedną z takich omyłek, a możnaby ich naliczyć więcej. Harpagon może w nas budzić współczucie i grozę, — Łatka nie; Fredro tego absolutnie nie chciał.

Tem mniej powinien je budzić Birbancki. P. Śliwicki, jako wykonawca tej roli, zawsze szlachetny, zawsze stylowy, jednego nie posiada: — humoru. Współczujemy z

jego kaszlem, lękamy się o jego zdrowie, dzielimy jego kłopoty... Otóż tego Fredro też nie chciał; w tym żwawym rytmie wiersza, w zamaszystym geście, niema miejsca na molowe tonacje. Kiedy Birbancki, pod ręką ze swoim lekarzem, śpieszy na ostrygi, zapewne dobrze podlane, powinniśmy łykać ślinkę, a nie myśleć: „Biedaczek, znowu sobie zaszkodzi!” Pierwszy akt *Dożywocia* był wczoraj trochę smutny.

Bez skazy zato był Orgon Chmielińskiego. To jest jeden z aktorów, którzy przejęli z przeszłego pokolenia najczystszą tradycję fredrowską, aby ją przekazać następcom. Najlepszym Twardoszem jakiego widziałem niegdyś w Krakowie był Knake-Zawadzki; do dziś po ćwierć wieku pamiętam każdą jego grę mimiczną; w duchu tej tradycji — zapewne jeszcze dawniejszej — grał tę figurę bardzo dobrze p. Bednarczyk. Filipem miał być Jaracz; żal mi tych kapitalnych scen, które byliby wygrali z Solskim; zastępca jego dał postać zdawkową.

Niema scena, rozpoczynająca — jak chce najnowsza moda — sztukę, wydaje mi się dosyć zbyteczna; ale, kiedy sobie wyobrażę coby z niej urządził jaki „twórczy” reżyser, nie mam dość pochwał dla Solskiego za jego wstrzemięźliwość...

*

Prawnicy i sędziowie wiedzą, jak rozbieżne bywają zeznania naocznych świadków w jednej i tej samej sprawie. Jako przykład mogą służyć dwie recenzje teatralne z

ostatniej premjery w Teatrze Narodowym. Jeden krytyk pisze:

Oto dobry szlachcic Orgon biada: Wszystko dziś drogie — „tylko zboże tanie!” Widzowie uderzeni tem wspaniałem spostrzeżeniem drgnęli, znieruchomieli na moment, a wreszcie ryknęli śmiechem i uderzyli w dłonie z wielkiej uciechy.

A drugi znowuż:

Szczegół charakterystyczny: kiedy w scenie siódmej aktu drugiego Chmieliński wygłosił słowa:

Co się pytasz, wszystko drogo,

Tylko nasze zboże tanie,

sala, w której najwidoczniej było wielu przedstawicieli ziemiaństwa, zatrzęsła się od braw frenetycznych. Lękałem się, że prześliczne pająki kryształowe oberwą się od stropu i potłuką na miał...

O, święta potęgo złudzeń! Tylu ziemian w teatrze, że oklaski ich grożą oberwaniem świeczników, *i to na Fredrze!* To jakiś piękny sen. Stanowczo, łatwiej nam uwierzyć pierwszej wersji.

A jednak samo pytanie, jaki akcent dawał sam Fredro owej apostrofie o „taniości zboża”, warte byłoby dyskusji. Czy w tym wierszu Orgona trzeba widzieć persyflaż wiekuistego szlacheckiego narzekania, czy też szczerą gorycz ziemianina i Polaka? Dziś, po wojnie, z epoki dewaluacji tak dobrze znamy typ owego szlagona, któremu wszystko w mieście jest za drogo i który wszystkie ceny radby wrócić do dawnej normy, z wyjątkiem oczywiście cen pszenicy, że mimowoli skłonni jesteśmy interpretować

ten wiersz satyrycznie jako świetny dowcip; ale gdy Fredro wkładał go w usta swemu szlachcicowi, miał on może inne znaczenie. W epoce gdy Galicja była zalewana obcym towarem, a łupiona ekonomicznie przez Austrję, owo „nasze zboże tanie” mogło się barwić akcentem patetycznym, jako krzyk duszy całego ziemiaństwa, które wówczas mogło się poniekąd identyfikować z ojczyzną. Rzecz warta rozważenia; gdy chodzi o Fredrę, godzi się, bez obawy śmieszności, włos rozszczepiać na czworo.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Damy i Huzary (w setną rocznicę premjery. — Warszawa, Teatr Narodowy, 1925).

Cóż powiedzieć o tej krotochwili? Gdybym miał władzę przelania w czytelników przyjemności, jaką mi ona daje, tłoczyliby się do sali Teatru Narodowego, aby zakosztować rzadkiej uciechy artystycznej. Byli po świecie, w zakresie komedji, więksi od Fredry twórcy; niema z pewnością większego odeń artysty. Te *Damy i Huzary* uchodzą raczej za jeden z pomniejszych jego utworów: a cóż za klejnocik czystej wody! Niby to drobne, niby to błahe; ale kiedy się wpatrzyć w misterne dzierganie nitek, kiedy się wsłuchać w rytm dialogu, kiedy się wczuć w to przedziwne zmieszanie sentymentu z humorem, doznaje się tego, co może wyrazić tylko jedno słowo, wytarte coprawda przez nadużycie w mniej szlachetnych okolicznościach: słowo *rozkosz!*

Odpowie mi jakiś subtelny smakosz literatury: „Rozkosz jest, przyznaję, ale tę rozkosz to ja mogę mieć i sam, w łóżku: wezmę sobie Fredrę z półki i odczytam *Damy i Huzary*; to na jedno wyjdzie”. — Nie, samotny lubieżniku, nieprawda, nie na jedno; przedewszystkiem inna jest rozkosz kiedy się ją dzieli, a powtóre, choćbyś zapłacił złote góry, nie będziesz miał w łóżku Kamińskiego, nie będziesz miał Frenkla, Jaracza, którym Fredro do ucha zwierzył takie sekrety, o jakich ci się przy czytaniu tej komedji nie śniło. Bo rzecz szczególna: czytałem w

dzieciństwie *Damy i Huzary* tyle razy, że znam ich każde słowo (mogę wyrecytować pannie Anieli zdanie, które z tremy przepuściła w swojej scenie z kapelanem: ona już wie które, i wstydzi się biedactwo!); a jednak dopiero mistrzowska interpretacja aktora wydobywa istotny ton wielu tych napozór bladych słówek. Jest to jedna z tych fredrowskich komedyj, które na scenie dopiero grają wszystkiemi barwami.

Gdyby oceniać komedje Fredry z aktorskiego punktu widzenia, trzebaby dać im miano *bezogoniastych*, co znaczy, że ze świecą nie znajdzie w nich ani jednego „ogona". Znana jest drażliwość aktorów na tym punkcie: otóż tu niema chyba ani jednej roli, którąby grający uważał sobie za dyzhonor. Każdy ma coś: i Grzegorz swoją scenkę, i Rembo swoją kapitalną tyradę, i trzy pokojóweczki ile wdzięku mogą rozwinąć! Jeden może porucznik jest upośledzony; ale wzamian w swoim kusym mundurze może roztoczyć takie powaby kształtów, że nazajutrz po premierze poczta przyniesie mu z pewnością całą paczkę gorących listów od entuzjastów obojej płci.

Rola w rolę, niby dobrany komplet instrumentów, czekają batuty reżysera. Zadanie, wedle pojęć dzisiejszej reżyserji, mało wdzięczne, bo nie dające okazji do żadnych dodatków (chybaby kapelan z początku odprawił krótką mszę polową), ale w gruncie delikatne i ważne. Kamiński przystąpił do niego z pasją i miłością: jakżeby miał nie kochać tej sztuki, która dała mu jedną z jego najświetniejszych, przesławnych ról! Z miłem wzruszeniem ujrzałem znów tego samego kapelana, którym

delektowaliśmy się przed laty w Krakowie. Satysfakcja oglądania Kamińskiego potęguje się jeszcze w nieskończoność, kiedy się go widzi razem z Frenklem; tych dwóch aktorów razem, to jeden z przywilejów naszej generacji, dzięki któremu będziemy mogli naszym wnukom powtarzać: „Cóżeś ty, durniu, widział? Niceś nie widział!” Wistowski — Pagatowicz, Cześnik — Dyndalski, Major — Kapelan, to są te pary godne przejść do historji jak Romeo i Julja lub Numa i Pompiljusz.

Niezupełnie na tym poziomie co huzary stały „damy” (pp. Rotter-Jarnińska, Gostomska i Horwathowa): niedostawało im żywiołowego komizmu. P. Hnydziński z p. Majdrowiczówną byli bez trudu urodziwą parą kochanków, a p. Bednarczyk z p. Owerłłą stworzyli dwa siarczyste typy wiarusów. Trochę przerysowane były trzy pokojówki, zbyt strojne, zbyt czelne może jak na skromny polski dworek. W rzeczywistości, w ciągu wczorajszego wieczoru oberwałyby dziesięć razy po gębie. I — skoro już mamy szukać dziur na całem — wszystkie rekwizyty huzarskie zanadto lśniły nowością. Pozatem można tylko powtórzyć okrzyk, jakim po trzecim akcie rozbawiona publiczność dziękowała za wczorajszy wieczór: „Brawo, Kamiński!”

*

Ilekroć pojawi się sztuka z dawnego repertuaru, sztuka kostjumowa — od Zabłockiego do... Bałuckiego — nieodmiennie czyta się w rozrzewnionej krytyce dytyramb o złotych polskich sercach, zacnym obyczaju, prostem

nieskomplikowanem życiu, czystej atmosferze etc. Nie obywa się też bez przycinków pod adresem naszej epoki, znieprawionej, zmaterjalizowanej, niezdolnej do ideałów. Ciekawy psychologicznie fakt, świadczący że ludzi w kostjumach ogląda się jakby innemi oczyma. Pospolita gąska ubrana w organtynową sukienkę staje się wcieleniem niewinności; stary piernik ustrojony w tabaczkowy surdut z aksamitnym kołnierzem ma zawsze „złote serce". Przeszłość ma w sobie jakiś mistyczny czar, który wszystko oczyszcza. Gdyby na Starem Mieście odkryto zamtuz z XV wieku, przydanoby mu konserwatora. To rozumiem. Ale czytaliśmy wszak rozczulenia nad atmosferą *Domu otwartego*, tego dokumentu najsmutniejszej galicyjskiej kołtunerji z przed lat zaledwie czterdziestu! Cóż dopiero gdy chodzi o takiego czarodzieja jak Fredro, który słońcem swego humoru wszystko potrafi opromienić! Kąpiemy się w tem słońcu, zapominając na chwilę, że to życie, które ono ozłaca, nie ma w sobie doprawdy nic, nad czemby się warto było roztkliwiać. Jestto nieporozumienie, a nieporozumienie to ciąży niewątpliwie na stosunku publiczności — tej publiczności nowej, młodej, patrzącej nieuprzedzonemi oczyma — do utworów Fredry i staje się niepożądaną zaporą. Zaraz się wytłomaczę. Miłość dla Fredry, której tylokrotnie dawałem wyraz, obroni mnie od złego rozumienia moich intencyj.

Czem są *Damy i Huzary* w odczuwaniu licznych krytyków, którzy je świeżo oglądali na scenie? Dla jednych arcydziełem, dla drugich nie; ale prawie dla wszystkich uroczym obrazkiem życia rodzinnego, polskiego domu,

polskiej wsi, budzącym tęsknotę za dawnym obyczajem, dającym chwilę czystego wytchnienia po szpetnem dzisiejszem życiu. Dosłownie tak pisano! Otóż, jakkolwiek może się to wydać śmieszne, pozwolę sobie przypomnieć treść *Dam i Huzarów*.

Pani Orgonowa, przybrawszy sobie dwie siostry do pomocy, przyjeżdża stręczyć w małżeństwo córkę swoją własnemu bratu a jej wujowi, starszemu od dziewczyny o lat blisko czterdzieści. Jedyną pobudką tych swatów jest majątek majora. Panna kocha innego, godnego jej miłości, ale na myśl jej nawet nie przyjdzie, że mogłaby wyznać matce swoje niewinne uczucie. Przeciwnie, wie, że jeżeli nie będzie powolną rodzinnym kombinacjom, czeka ją związek ze starym wstrętnym lichwiarzem. Trudno o coś bardziej oschłego, niż ten stosunek matki do córki. Córka czuje, że znajdzie w matce twardą wykonawczynię interesownych planów: matka widzi w córce jedynie narzędzie spekulacji. Ale są ciotki: mogłaby przecież im się zwierzyć, prosić o radę, o wstawiennictwo. Cóż znowu! te ciotki są najwierniejszemi aljantkami matki: okrzyczałyby za warjatkę pannę, któraby przepuściła taki los. „Wuj ma dobrą wieś, Zosiu bądź rozsądna, zresztą miej rozum, a po ślubie będziesz mogła zrobić z mężem co zechcesz”... Mówi się to prawie wyraźnie. Przysięga? sakrament? — farsa! Interes dominuje nad wszystkiem, a raczej nie dominuje ale *jest* wszystkiem. Rodzice wydaliby córkę za trupa, za kanalję, byle z workiem. Serca w tem wszystkiem ani za grosz.

Czegóż uczy się młoda dziewczyna w tej szkole? To

trusiątko Zosia, którą podają nam za wzór naiwności i niewinności, kłamie jak z nut. Kłamie przed matką, ukrywając swoją znajomość z porucznikiem, dość daleko posuniętą. Kłamie przed majorem, udając szczerą skłonność i kokietując starego wiarusa swą biernością, byle zyskać na czasie. Wszystkie drogi są dla niej dobre, z wyjątkiem prostej. Woli poświęcić swoją miłość, skłamać przed ołtarzem, niż zdobyć się na odwagę oporu. A porucznik? Kocha Zofję, ale tak dalece ma poczucie że na tym świecie człowiek bez pieniędzy jest niczem, że nawet na myśl nie przychodzi mu że mógłby walczyć o swą miłość, że wreszcie mógłby się zwierzyć z niej majorowi, któremu życie ocalił, który go kocha jak syna!

Jeżeli to jest życie „nieskomplikowane”, niechże je gęś kopnie! Mnie się ono wydaje djabelnie skomplikowane. I ani rusz nie umiem pojąć, na czem polega jego „pogoda”, jego wyższość nad dzisiejszem okrzyczanem życiem. Niema się na co oburzać; takie były obyczaje; ale rozczulać się, ale wzdychać do tego?

Powie mi ktoś, że wszystko to, to jest konwencja teatralna, że te rysy obyczajowe są poprostu tradycyjne i przejęte ze starej komedji, że stanowią one wątek wszystkich utworów Moliera. Zgoda. Bo też ta forma życia rodzinnego, jaką widzimy u Moliera, istniała nietylko na scenie, ale w życiu. Pod tym względem komedja była wiernem jego odbiciem. Toż samo za Fredry. Ten stosunek dzieci do rodziców, te pojęcia i obyczaje, były czemś zupełnie potocznem; wystarczy wziąć do ręki pierwsze z brzegu współczesne pamiętniki. To są rysy wspólne i

zupełnie naturalne w epokach, gdy wszystko wspierało się na *posiadaniu*.

Chodzi o co innego. Francja kocha i wielbi Moliera. Ale nikt nie czerpie w nim natchnienia do zachwytów nad starym obyczajem. Nikt nie rozczula się nad „złotem francuskiem sercem” Grzegorza Dandin albo Pursonjaka. Nikt nie widzi w tych komedjach obrazów „zacnego, prostego, dawnego życia”.

Znów wiem, co mi ktoś odpowie. Jest różnica między gryzącą satyrą Moliera a niebolesnym humorem Fredry. Molier wypił w życiu wszystkie gorycze, oglądał świat *zdołu*, gdy Fredro, malując tę sferę z której był sam, patrzy na jej obyczaje z ukrytym ale dobrotliwym sarkazmem. Zapewne. I tu tkwi właśnie niebezpieczeństwo rozdźwięku między Fredrą a dzisiejszem społeczeństwem. Że ten rozdźwięk istnieje, stwierdziliśmy nieraz; przewalczyć go będzie największą chwałą naszych teatrów. Pomagajmy im w tem z całych sił. Ale boję się, że ten rozdźwięk możemy raczej pogłębić, gloryfikując nie sam *artyzm* Fredry, lecz i ten *obyczaj*, który jest jego tematem. Boję się tego zwłaszcza w stosunku do młodzieży. Bo młodzież ma pasję czynienia bardzo ostrych rewizyj konwenansu. Gdy jej zechcemy wmówić patrjarchalne cnoty pani Orgonowej i anielstwo Zosi, zbuntuje się i ucieknie od Fredry. Raczej uczmy ją podziwiać potęgę i czar sztuki, która potrafi przemienić w piękno życiową lichotę. Wiem z doświadczenia, jak odwrotny skutek mają na młodzież tego rodzaju apoteozy. Dajmy pokój przeszłości! Niech śpi w pokoju. Dzisiejsze życie jest, mimo wszystko, o wiele

prostsze, godniejsze i rzetelniejsze niż życie naszych pradziadków. Cnoty prababek też bezpieczniej nie ruszać. Boję się, powtarzam, że takie gloryfikacje staroświecczyzny odbijają się na skórze naszych najukochańszych pisarzy.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

Śluby panieńskie (Warszawa, Teatr Narodowy, 1926).

Modna jest obecnie w teatrze analiza tekstu; rzecz godna pochwały.

I tak, jeden z profesorów szkoły dramatycznej strawił podobno kilka godzin na dociekaniu z młodymi uczniami, jakim Gustaw ze *Ślubów panieńskich* byłby obywatelem, czyby poszedł w 1830 roku do powstania, etc. Sądzę, iż odpowiedź na te pytania byłaby wcale dowolna, gdyż tekst Fredry milczy tu zawzięcie. Równie dobrze mógł Gucio być świetnym ułanem i bić się pod Stoczkiem, jak mógł przetańczyć te krytyczne chwile ojczyzny pod Złotą Papugą, albo przecałować z młodą żoną w domu. Djabli go wiedzą, coby zrobił i jaki przypadek mógłby o tem rozstrzygnąć.

Jeżeli trafiło mi się zamyślić nad jego karjerą, to od innej strony. Wiodła mnie szczera sympatja do panny Anieli. Komuż nie zdarzyło się na ślubie ładnej kuzynki, w której się człowiek podkochiwał troszkę, zadumać przy bombastycznych toastach weselnych, i z odrobiną melancholji próbować czytać w runach przyszłości?

Przyznam się, że tu bywam niespokojny. Ci młodzi kochają się, zapewne; ale oboje podobno bardziej kochają miłość, niż siebie. Gustaw to wirtuoz; mistrz w prowadzeniu gry miłosnej, pokonywaniu przeszkód, w sączeniu owego *magnetyzmu*, pod którego wpływem Aniela

tak bezwolnie drży w jego dłoniach. Ona, to cudowne skrzypce, czekające swego grajka. Przeżyją trochę ładnych chwil, pewnie na wsi. Później zamieszkają w mieście, pewnie we Lwowie. Będą wieść dystyngowanie próżniacze życie wielkiego świata; on nie oprze się pokusie próbowania swego magnetyzmu na lwowskich pięknościach; zapał stanie się rutyną, inwencja pedanterją; zostanie mu zamiłowanie do obdzielania innych radami, doświadczeniem. Ona przepłacze kilka lat; potem w słabym momencie zjawi się jakiś frant, który znów ujmie ją za rękę i ożywi magnetycznym prądem; stanie się łzawą i nękaną wyrzutami, trochę nudną i niezręczną kochanką, chowającą pliki listów miłosnych za domowym ołtarzykiem. Albo się grubo mylę, albo to jest epilog *Ślubów panieńskich*; wart byłby napisania, gdyby... go Fredro nie napisał sam. To *Mąż i żona*. Wacław, to o lat dziesięć postarzały Gustaw; Elwira — to Aniela jako „kobieta trzydziestoletnia". Szczęście że pani Dobrójska tego nie doczekała; umarła biedactwo przedwcześnie na skręcenie kiszek, bawiąc u krewnych na Litwie i objadłszy się nadmiernie kołdunów.

Wiem to wszystko, jakgdybym w książce czytał, i... nie przeszkadza mi to delektować się tą komedją, najmilszą chyba jaka istnieje. Sam dialog wystarczyłby, aby z niej uczynić fenomen. Ten djalog wierszem, którego wiersz ani na chwilę nie obciąża, ale dodaje mu skrzydeł, punktuje bogactwem rytmów, przepaja dowcipem, werwą; ta niewinna intryga pleciona tak lekko i misternie, snująca się poprzez kilkadziesiąt scen, z których jedna rozkoszniejsza jest od drugiej; ten zmysłowy fluid, jaki emanuje z

dziewiczej postaci Anieli, — wszystko to czyni *Śluby panieńskie* nieporównanym kąskiem dla smakoszów. Niech nam tylko nie wmawiają zbyt gorliwie nasi sarmaccy estetycy i moraliści, że Gucio jest wzorem Polaka i obywatela, a Aniela kandydatką na polską matronę; niech uczą obcować z Fredrą jak z przedziwnym artystą, niech teatr ogrzewa go stale swą miłością i swem życiem, a ręczę że publiczność nasza coraz bardziej będzie wrastać w serdeczny kult Fredry.

Taki już lot duchów lotności i swobody, że stają się z czasem żerem pedantów; niechże choć teatr, to „cygańskie dziecię" zostanie wolny od tej szarańczy. Szczęściem, w teatrze, wszystkie te nazbyt głębokie dociekania spływają zwykle po aktorze bez śladu; kiedy rasowy Gucio wpadnie przez okno na scenę, gra jak mu serce dyktuje, zapominając doszczętnie o przypuszczalnym stosunku Gucia do nocy listopadowej i tym podobnych doniosłych zagadnieniach. Takim Gustawem jest Jerzy Leszczyński; daje owo skojarzenie pustoty i uczucia, wykwintu i tężyzny, refleksji i ognia, jakie jest w tej roli. I budzi potrosze przedsmak tych wątpliwości o los panny Anieli, jakim dałem wyraz na wstępie. To Gucio z jednej sztuki, machnięty z nieporównaną werwą oraz ową maestrją w podaniu każdej frazy, która wywołuje raz po raz oklaski i niemal kazałaby się domagać *bisów*. Wyznaję, że nie miałbym nic przeciw temu zwyczajowi, i dzień, w którym przedstawienie komedji Fredry przeciągnęłoby się o dwie godziny z powodu *bisów*, byłby pięknym dniem dla teatru.

Czyż trzeba dodawać, że Frenkiel nosi na sobie surdut i

rolę Radosta jakby się w nich urodził?

Trzecia w tercecie była p. Pichor Śliwicka, najlepsza chyba p. Dobrójska jaką pamiętam. Przedewszystkiem była matką Anieli, gdy zwykle na scenie utarło się pokazywać jej babkę; miała dobroć, takt, spokój i coś niesłychanie zharmonizowanego z ramą tego wiejskiego dworu. Mówiła ślicznie. Niebezpieczną partję Albina szczęśliwie rozegrał p. Brydziński.

A panienki? Dociągnęły się do całości, co przy tym koncercie mistrzów jest już sukcesem. P. Gromnicka była rezolutną Klarą, p. Majdrowiczówna dała Anieli półsenną i niemą zmysłowość, której sekrety znają tylko panieńskie łóżeczka dawnych polskich dworów. Żeby tylko ten bencfał Gucio umiał ją kochać choć z początku! Szkodaby było, aby ktoś sfuszerował na takim instrumencie.

Teatr Narodowy zaczął sezon z dobrej nogi. Słowa uznania młodej dyrekcji za wybór sztuki, a Leszczyńskiemu za reżyserję. A teraz prosimy o *Męża i żonę* w tej samej obsadzie, dla naocznego potwierdzenia słuszności mojej naukowej tezy.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Pan Jowialski (Warszawa, Teatr Narodowy, 1927).

Przedstawienie w Teatrze Narodowym powinno zabić niektórym komentatorom Fredry nielada ćwieka. Wedle ostatniego kursu „nauki”, komedja ta jest to okrutna, krwią i żółcią pisana satyra; dom Jowialskich ponurem bagnem bezmyślności, sobkostwa i głupoty, bez jednego jaśniejszego promyka. I oto na scenie widzimy tryskający wesołością „obrazek w słońcu”, kolekcję sympatycznych oryginałów... Czy to znaczy, że komedja była grana aż tak fałszywie? I czy można ją grać inaczej, nawspak? Czy podobna, aby Fredro tak źle obliczył perspektywę sceny, że nic z tego co chciał powiedzieć w swojej sztuce nie wychodzi? Oto pytania, które musiały oblegać każdego, kto jest obznajmiony z nowoczesną fredrologją.

Co do mnie, jestem pełen wahania i niepokoju; utwór, na którym niemal uczyłem się czytać, który czytałem od dziecka kilkadziesiąt razy i który niegdyś zdawał mi się tak jasny i prosty, stał mi się obecnie skomplikowany i zagadkowy bardziej od Hamleta. *Pan Jowialski*, — mówię to bez przekąsu ani ironji — stał się sfinksem naszej literatury.

Nie mam pretensji, aby tę zagadkę rozwiązać, ale sprobuję ją bodaj postawić. Bo zdaje mi się, że w ostatnich latach rozstrzygnięto ją bez jej należytego postawienia, a to ma zawsze pewne słabizny.

*

Przypomnijmy tedy, że Stanisław Tarnowski nazwał w r. 1876 Jowialskiego „najmilszym w świecie staruszkiem”. Nie mam szczególnego kultu dla umysłowości Tarnowskiego, ale w tym wypadku świadectwo jego jest o tyle ważkie, że krytyk był bliski stosunkowo epoki Fredry i jego tradycji, mieszkał w Galicji, należał do tego samego świata, dobrze znał samego Fredrę, mógł lepiej niż kto inny znać atmosferę komedji i osnute dokoła niej komentarze.

Ale już za moich lat szkolnych zetknąłem się z innym poglądem, z nutą, którą prof. Kucharski kiedyś miał zinstrumentować na wielką orkiestrę... dętą. Mój nauczyciel polskiego w gimnazjum św. Anny, Miklaszewski, zwany „Miklas”, wykładał Jowialskiego jako symbol marazmu i kwietyzmu. „Nic dziwnego, że syn takiego ojca musi być idjotą”, mówił o szambelanie. Z „najmilszym staruszkiem” zaczęło się coś psuć. „Ciasnota, skostnienie, bezmyślny optymizm, zdrętwienie w martwych prawdach” — tak charakteryzuje tę figurę prof. Chrzanowski; ale bardzo rozsądnie powątpiewa, czy to wszystko wyraża ta figura z wiedzą i wolą Fredry.

Znana jest interpretacja prof. Kucharskiego. Komentarz ten, pomieszczony w wielkiem wydaniu Fredry, podawany młodzieży w wydawnictwach *Bibljoteki Narodowej*, domaga się tedy przedyskutowania. Zdaniem prof. Kucharskiego, Fredro, pisząc tę komedję tuż po upadku powstania listopadowego, w epoce największego znikczemnienia i ogłupienia warstw przodujących w

Galicji, chciał swoją sztuką wstrząsnąć rodaków. Jest to krwawa arystofanesowska satyra; dom Jowialskich to przekrój Polski. Chłosta serwilizmu („urzędy koronne") i bezmyślności. Sąd Tarnowskiego o „najmilszym staruszku" to przykra pomyłka. Jowialski, to marazm życiowy i zgrzybiałość ducha, życie ścieśnione do funkcji organizmu, „darmocha intelektualna" (przysłowia i bajeczki), obojętność na te setki czy tysiące dusz, których jako właściciel kilku wsi jest panem. Jowialski odpowiedzialny jest za syna idjotę, godnego „dziedzica swej lutni i swego imienia". Dom Jowialskich, to Polska „bez serc i bez ducha, wegetująca, przeżuwająca i dobrze trawiąca"; życie pana Jowialskiego to — „życie nikczemne"!

Taki oto proces wytoczono, i tak, bez przesłuchania świadków i obrony, skazano ośmdziesięcioletniego starca, o którego istotnem życiu wiemy właściwie dość niewiele, bo widzimy go przez kilka godzin przy gościach, zabawiającego ich dowcipnemi bajeczkami i sypiącego przysłowia. Zrewidowano przytem tekst, wzięto po prokuratorsku na tortury każde słowo, przetrząśnięto zakamarki domu Jowialskich.

O jednem tylko zapomniano. Trzebaż było poczekać parę lat, aż ten czerstwy staruszek dokona wreszcie beztroskiego żywota i wówczas zrobić inwentarz jego „kancelarji". Coby tam znaleziono? Zapewnie sporo książek i sporo papierów. Może ułożony jego ręką zbiór przysłów polskich? To jedno wystarczyłoby, aby uczynić pana Jowialskiego bardzo zasłużonym badaczem. A gdyby znaleziono jeszcze plik kapitalnych bajek? W takim razie był to świetny pisarz,

samorodny talent, rozkwitły w tym dworku polskim, podobnie jak w takim samym dworku rozkwitł Fredro. Bo oto kwestja zasadnicza, i nigdy, o ile wiem, nie postawiona: czy pan Jowialski jest autorem tych bajeczek, które wygłasza? Jeżeli jest, w takim razie darujcie państwo, ale autor bajki *Paweł i Gaweł* i *Osiołkowi w żłoby dano* nie jest ramolem ani idjotą. Człowiek, który parę tuzinów takich bajek napisał, nie zmarnował w „bezczynnej wegetacji“ swego życia. Jeżeli pan Jowialski jest autorem swoich bajeczek, w takim razie cały mozolnie zbudowany akt oskarżenia wali się z kretesem. Cześć domowi, w którego ścianach kryje się taki poeta!

Chodzi o to, czy jest autorem? Jak tego dojść? Czy on mówi swoje bajki, czy powtarza cudze? Czy można wywnioskować to z tekstu? Kiedy pan Jowialski ma powiedzieć Ludmirowi bajkę, pyta się go: znasz powiastkę o Pawle i Gawle? Ludmir odpowiada: „znam“. Ale może ją już pan Jowialski zdążył mu opowiedzieć? Ludmir prosi, aby pan Jowialski pozwolił mu spisać swoje bajeczki. Pocoby spisywał, gdyby to były rzeczy cudze, drukowane? Powie ktoś, może słusznie, że to pozór aby wkraść się w łaski pana Jowialskiego i zostać w domu dla Heleny. Może. Pan Jowialski odpowiada mu: „I za parę miesięcy nie spiszesz wszystkiego. Zimować tu będziesz“. I Jowialski mówi do Ludmira: „będziemy wspierać się wzajemnie, my autorowie“. To ważne! Dlaczego nad tą wyraźną wzmianką przeszli komentatorowie do porządku? Wszak to zmienia zupełnie istotę rzeczy. Wówczas pan Jowialski staje się nowym typem galerji szlacheckiej Fredry, wcieleniem

owego samorodnego talentu gawędziarstwa, tem milszem, że tak naiwnem, u człowieka, który upaja się myślą, że będzie „drukowany” bodaj na czyjejś dedykacji, a nie wie o tem, że sam jest świetnym poetą.

Prof. Kucharski, nie rozważywszy tego punktu, odsądza Jowialskiego od autorstwa, pisząc ironicznie w cudzysłowie, że powtarza bezmyślnie „swoje“ bajeczki. Ale i inni przeszli mimo koło tej kwestji. Żądam tedy kategorycznie przesłuchania biegłych na okoliczność, czy pan Jowialski jest autorem[1] swoich pysznych bajek, względnie czy mamy prawo „domniemywania się“, że nim nie jest. Dopiero wówczas możnaby przystąpić do dalszej rozprawy.

Ale przypuśćmy, że pan Jowialski nie jest autorem bajek. Bądź co bądź, osobliwy to „ramol“ ten osiemdziesięciolatek, który mógłby parę miesięcy gadać samemi bajkami i to dobranemi z nieomylnym smakiem. Jeżeli Fredro chciał tak doszczętnie zdyskredytować jego umysłowość, uczynił trochę lekkomyślnie, dając mu w usta swoje najlepsze wierszyki. Sama kolekcja przysłów też daje do myślenia. P. Kucharski widzi w sypaniu temi przysłowiami, często przeczącemi sobie wzajem, — ot, jak przysłowia! — „darmochę intelektualną“, jałowość duszy, karygodną obojętność na wszystko co się dzieje dokoła. Ale możnaby powiedzieć, że to jest rozmiłowanie w przysłowiach człowieka, który je całe życie zbiera. Nie o podawanie mądrości życiowej mu chodzi; on się rozkoszuje niemi, jak kolekcjoner, jak artysta. A umiłowanie to było w rodzie Fredrów: wszak każdej swojej komedji przydaje

Fredro za *motto* przysłowie, zaczerpnięte z Andrzeja Maksymiljana Fredry. A *Zapiski starucha*, ten skarbiec przysłów! A jeżeli jeszcze pan Jowialski swoje przysłowia gromadzi i spisuje, w takim razie jest to bardzo zasłużony człowiek, godzien stanąć obok Lindego, Glogiera. I zaiste demagogicznym byłoby argumentem pasję jego, a nawet zasklepienie w niej, przeciwstawiać świeżym klęskom narodowym. Toć i Kolberg w epoce nieszczęść narodowych chodził od wsi do wsi i zbierał piosenki.

Wogóle trzeba podkreślić, że znajomość nasza z tym staruszkiem zbyt jest powierzchowna, aby wydawać o nim sąd apodyktyczny. Skąd my wiemy, że on wiedzie próżniaczą wegetację? To pewna, że musi spędzać wiele czasu w swojej bibljotece. Może wstaje o piątej rano i pisze do obiadu? W każdym razie, kiedy czytam w komentarzu o jego skostnieniu, niemocy, ciasnocie intelektualnej, a potem widzę na scenie tego czerstwego i miłego staruszka, myślę sobie mimowoli, że życzyłbym i komentatorowi i sobie, abyśmy w ośmdziesiątym roku życia tak się — bodaj umysłowo — prezentowali!

Kiedy Jowialski recytuje bajki, jest artystą zakochanym w doskonałości słowa; kiedy sypie przysłowia (a trzeba nielada zwinności myśli, aby tak niemi sypać na wszystkie okazje, nie mówiąc o świeżości pamięci), jest namiętnym specjalistą. Czyż dziw, że chodzi po świecie trochę nieprzytomny, pochłonięty swoją pasją? W stosunku do świata ma pobłażliwą filozofję. P. Kucharski gorszy się, że go nie obchodzi los wnuczki; ale czyż to taka zbrodnia, że staruszek nie przejmuje się zbytnio sercowemi kłopotami

egzaltowanej pannicy? Cóż on jej może poradzić? Na tle epoki, w dobie gdy despotyzm rodziców gwałcił często tak brutalnie serca młodych, takie stanowisko dziadunia jest dosyć godne uznania; ten pobłażliwy filozof czyż nie zbliża się w tem do zasad nie-ingerencji dzisiejszego wychowania? Jego stosunek do rodziny jest raczej sympatyczny, nawet wówczas gdy sobie podżartowuje z nieszczęść ojcowskich pana szambelana, których to nieszczęść jedynie pruderja pewnych fredrologów nie chce uznać, bo w tekście Fredry zaznaczone są dość wyraźnie.

A co się tyczy atmosfery domu Jowialskich pod względem obywatelskim, bądźmy u Fredry z takiemi sądami ostrożni. Sam nieraz zaznaczałem wątpliwości, jakie w nas budzą nieraz komedje Fredry w tej mierze; ale trzeba, jak prof. Chrzanowski, odróżniać to co one do nas mówią, a co Fredro zamierzał powiedzieć. Toć wszystko to, co p. Kucharski mówi o Jowialskim, możnaby powiedzieć o — *Ślubach panieńskich!* W epoce tak ciężkiej dla narodu, Gucio hula pod Złotą papugą, panienki robią robótki, czytają *męża Kloryndy życie wiarołomne*, bawią się w idjotyczne śluby... Któż się tam interesuje, — że zacytuję p. Kucharskiego — „tem jak też się wytwarza w jego majątku ten boży chleb, który on w tak błogiem i uśmiechniętem niedołęstwie od zarania życia spożywa“? Czy może Radost? A przecież chyba *Śluby panieńskie* nie miały być krwawą satyrą społeczną?

Wszystko to mówię, nie dlatego aby przeczyć ożywczej — bodaj przez obudzenie sprzeciwów — interpretacji prof. Kucharskiego, która, ujęciem Fredry na tle jego epoki,

wniosła dużo świeżości w nasz stosunek do pisarza i jego utworów; ale aby wskazać, jak ostrożnie trzeba poruszać się na tym gruncie. Bo w tej interpretacji jest olbrzymi procent dowolności, przerost mozolnej i zbyt konsekwentnej doktryny. Dam jeden przykład, jak dalece prof. Kucharski dociąga wszystko do swojej tezy i jak dalece zmienia rolę badacza na rolę prokuratora. Chodzi o scenę 12 z II aktu, gdy Ludmir, porzuciwszy rolę szewczyka, wygłasza „tronowe orędzie“, będące w istocie dowcipną parodją tego rodzaju monarszych elukubracyj. Oto, jak interpretuje tę scenę prof. Kucharski:

Zdumienie ogarnia obecnych. Stary Jowialski popada w zachwyt. A gdy mu jeszcze na dodatek zagrano jego piosneczkę (przysłowia), nie posiada się już z wiernopoddańczej egzaltacji. Oczarowany blaskiem Najjaśniejszych dyrdymałek, nie może słowa wymówić z zachwytu, w odurzeniu korzy się przed figurą błazeńską, niby przed cudownem zjawieniem się samego „Najjaśniejszego pana” i ledwie w stanie jest podzielić się z swą Małgosią rewelatorskiem odkryciem: „To jakiś wielki człowiek!”

To wszystko czytamy w wydaniu przeznaczonem dla szkół i samouków... W istocie, może to służyć jako pouczający przykład, jak nie należy i nie wolno interpretować tekstów. Bo to wszystko, od A do Z, jest z palca wyssane. Skąd p. Kucharski czerpie wiadomości, że „stary Jowialski popada w zachwyt“, kiedy jedyna informacja autora brzmi: *„Zdziwienie powszechne“*? A informacja tycząca samego Jowialskiego odnosi się dopiero do momentu, kiedy z ust Ludmira pada — przysłowie. Wtedy „pan Jowialski, zadziwiony, nie mogąc słowa wymówić, cofa się krok, Ludmir za nim — za każdem

przysłowiem toż samo“. Jak tedy p. Kucharski ma prawo twierdzić, wbrew tekstowi, że ów jest „oczarowany blaskiem najjaśniejszych dyrdymałek?“ Poprostu namiętny kolekcjoner przysłów, staruszek żyjący swoją pasją — osłupiał nagle, gdy obcy przybysz, przed chwilą pospolity szewczyk, zaczyna sypać jak z rękawa przysłowiami. I odurzony kłania się serjo, i szepce: „Najjaśniejszy Panie!“

I storturowawszy w ten sposób tekst, zrobiwszy ze zbieracza polskich przysłów austrjackiego serwilistę, wykręciwszy w ten sposób jedną z weselszych scen naszej komedji, p. Kucharski wykrzykuje: „Jedna z najboleśniejszych kart naszej literatury porozbiorowej!“ Doprawdy, kiedy poeci bujają po obłokach, to jest w porządku, ale kiedy belfry przypną sobie skrzydła i zaczynają fruwać, to bywa straszne!

*

Okrągło siedem miesięcy po zdobyciu Warszawy przez Paskiewicza ukończył Fredro (7 kwietnia 1832) pierwsze opracowanie komedji, która z powodów łatwo zrozumiałych nie dotyka ani jednem słowem świeżej klęski narodowej, a jednak cała mówi nie o czem innem tylko o źródłach, z których wypływają wody zatrute, niosące klęskę na łany życia...

Tak rozpoczyna się studjum prof. Kucharskiego o *Panu Jowialskim*. Teza nęcąca niewątpliwie; nadaje ona komedji Fredry szerokie rozpięcie, czyniąc z niej coś w rodzaju *Wesela* Wyspiańskiego na owe czasy: stąd chwilowe powodzenie tej koncepcji. Ale zbadajmy, o ile ma ona uzasadnienie w samym utworze? Czy tak ścisłe wiązanie tej komedji (któż wie zresztą kiedy poczętej w głowie poety) z

wzięciem Warszawy i z upadkiem powstania nie jest trochę fantazyjne? Data! Innemi drogami idzie mechanizm twórczości; to nie artykuł dziennikarski, który bezpośrednio reaguje na wydarzenia.

Nie mówię tego bez przyczyny. Bo oto patrzmy, na jakie manowce wiedzie prof. Kucharskiego owa data. Czem stają się dla niego choćby Ludmir i Wiktor:

...Są to artyści poszukujący wrażeń, ale w tej literacko malarskiej wędrówce tak wielką rolę odgrywa paszport, tak ci wędrownicy są nagabywani i prowadzeni „przez żołnierzy", jakby pochodzili z korpusu Dwernickiego czy Ramorina i nie byli przepisowo zgłoszeni w cyrkule...

Odczytajmy tę pierwszą scenę Ludmira z Wiktorem; ważną, bo ona niejako poddaje ton komedji. Trzeba chyba być zupełnie niemuzykalnym literacko, aby tego nie wyczuć. To, że Fredro — gdyby istotnie dwaj jego bohaterowie „pochodzili z korpusu Dwernickiego czy Ramorina" — nie mógłby tego powiedzieć wprost, to jasne; ale po wszystkie czasy poeci umieli sobie dawać radę z cenzurą; znalazłby tedy niewątpliwie transpozycję, któraby pozwoliła bodaj przemycić ten ich charakter. Tymczasem cóż widzimy? Dwóch wesołych, niefrasobliwych artystów, włóczących się od karczmy do karczmy aby tam podpatrywać typy, pochłoniętych swoją sztuką i zagadnieniami czysto estetycznej natury. I Ludmir wygłasza teorje, które — czuć to — są teorjami samego autora: „komedja Moljera koniec wzięła" — „niema wydatnych zarysów", — „trzeba szukać charakterów..." Chodzi o *istotę nowoczesnego teatru*. Jesteśmy duchem o sto, o tysiąc mil

od powstania i od jego katastrofy. Jeżeli tą sceną Fredro chciałby nam poddać ton *krwawej satyry*, trzeba przyjąć, że czyniłby to bardzo niezręcznie.

Słusznie też Grzymała-Siedlecki uważa za „dowolną nadbudowę" całą tę interpretację Ludmira i stosunek jego do jowialszczyzny i jego „abdykację" i apologję Wiktora (symboliczne, wedle prof. Kucharskiego, imię: *zwycięzca!)*. Musiałby Fredro być bardzo lichym pisarzem scenicznym, aby napisać rzecz tak, że ani litera z tych objaśnień nie wychodzi w teatrze; trzeba jej szukać dopiero w mozolnem wykręcaniu tekstu. I w całej tej komedji więcej doprawdy czuć rozmiłowanego w typach malarza, niż oburzonego satyryka. Trzeba to podkreślić: tego, co nas najbardziej uderza w owej klasie, jej „pasorzytnictwa, jej beztroskiego bytowania", tego bezwarunkowo Fredro nie czuł tak jak my.

Należy się bardzo mieć na baczności przed temi złudzeniami perspektywy. Jak dalece ona się zmienia, odczułem niedawno na przedstawieniu *Złotej Czaszki* Słowackiego. Obrazek ten zrobił na mnie wrażenie „krwawej satyry", gdy z *parabazy* poety dowiadujemy się, że to — apoteoza...

Jedno zaciążyło nad wykładami utworu Fredry. Wieść niesie, że Fredro, będąc raz na przedstawieniu *Pana Jowialskiego*, miał wyjść z teatru podrażniony śmiechem publiczności, mówiąc: „z czego się oni śmieją?" Ale syn autora sprowadza rzecz do tego, że Fredro wyszedł, bo mu się nie podobała gra aktorów. Przyznam się, że w pierwszej wersji legenda ta nie wydaje mi się prawdopodobna. Satyra

czy nie satyra, z chwilą gdy pisana jest jako komedja, musi budzić śmiech, i źleby było gdyby go nie budziła. Trudno płakać, słysząc francuszczyznę Szambelanowej albo *hic, haec, hoc* Szambelana. *Wesele Figara* jest napewno krwawą satyrą, a Beaumarchais byłby bardzo niezadowolony, gdyby się publiczność nie śmiała.

I mamy też inną jeszcze enuncjację Fredry, bardzo interesującą, podaną przez K. Wójcickiego. Mówi doń Fredro w r. 1869: „Jowialskiego nie pojęto i grać należycie nie umieją. *Ja tę postać żywcem wziąłem z sędziwego staruszka, Grzymały, którego zbliska znałem. Dobroduszny, pełen prostoty starowina, powtarzał przysłowia i bajeczki, jakie z lat młodości zapamiętał*, a tu z niego robią jakiegoś bohatera, stroją go w kontusz i żupan bez potrzeby“...

Tych parę słów o dobrodusznym, pełnym prostoty starowinie ani rusz nie licuje z „krwawym” wizerunkiem Jowialskiego jaki sobie urobił prof. Kucharski. Ale od czego metoda naukowa! Prof. Kucharski, cytując ten tekst, najspokojniej opuszcza cały środek, który wypisałem kursywą, co oczywiście grubo zmienia sens! A przecież kilkuwierszowe wyznanie Fredry, określające jak sam poeta rozumiał swoją postać, można było chyba przytoczyć w całości! I zasługiwało na to, skoro właśnie o to chodzi, jak mamy tę postać rozumieć. Ale ponieważ byłby to dowód „odciążający” dla oskarżonego, więc się go eskamotuje. Już nie powiem, że to są metody prokuratorskie, bo nie chcę obrazić pp. prokuratorów.

A wszak to własne zwierzenie pisarza najprościej może zawiodłoby nas na właściwą drogę. Artysta rozkoszujący

się egzemplarzami ludzkiemi, gotów jak Ludmir udać śpiącego w krzakach pijaka aby podchwycić na gorącym uczynku „charaktery“, kolekcjoner oryginałów, poeta urzeczony wizją życia — to Fredro. To, że komedja ta jest satyrą, to pewne. Ale jakże dobrotliwą, uśmiechniętą. Nawet ta najwyraźniej satyryczna i „najkrwawsza“ rzekomo scena przebrania tureckiego, gdy Jowialski zdaje sprawę Ludmirowi z urzędów koronnych, jakże w gruncie rzeczy jest niewinna! Jeżeli „nicość obywatelskich tytułów i chwalców“ i „przewrotność ojcowskiego rządu” dostaje tu „chłostę“, doprawdy ta chłosta wymierzona jest dość niestrasznym biczykiem. Takie powiedzenie jak: „jestem sułtan, słuchajcie co każę: jeść, pić i pieniędzy!” albo djalog: „Gdzie jest rozumnik koronny? — Tego urzędu niema...” nie, to nie są doprawdy zbyt srogie pociski. I straszliwego nakręcania tekstu trzeba, aby w nich ujrzeć „jedną z najboleśniejszych kart naszej literatury porozbiorowej“.

Ostatecznie, biorąc rzecz bez uprzedzeń, Fredro dał swemu Jowialskiemu raczej zalety. Miły, uprzejmy, delikatny, kochający, gościnny... A — z drugiej strony — czy mamy jakie poszlaki ujemnych cech jego charakteru? Nie, doprawdy, nie tak postępuje satyryk, jeżeli chce kogoś zohydzić do szczętu; jeżeli — jak twierdzi jego komentator — pokazuje na scenie „życie nikczemne“.

Fredro, to nie żaden Ibsen. Kiedy coś chce powiedzieć, mówi poprostu i dobitnie; kiedy czegoś nie mówi, widocznie nie ma zamiaru powiedzieć. Umiał powiedzieć jasno, co myśli o Geldhabie. Skąd, wśród tylu jego arcy-

jasnych komedji, ta jedna ma być splotem rebusów?

No i jak mógłby się Fredro znęcać nad staruszkiem! Ten pan Jowialski jest napewno jakimś pociotem dobrego Radosta, może stryjecznym dziadkiem panny Anieli Dobrójskiej... Toć to wszystko dzieje się w rodzinie.

I zrozummy to, Fredro nie był Juwenalem. Uśmiech przeważa w jego najlepszych komedjach. Kiedy później, na schyłku, zgorzkniał, wówczas i twórczość jego osłabła. Straciwszy uśmiech, stracił swoją siłę. Ostrożnie zatem z teorjami, które przekształcają zupełnie charakter pisarza.

Wykład prof. Kucharskiego powitano zrazu dość przychylnie. A oto, mojem zdaniem, powód. Pomiędzy szlachetczyzną Fredry a nowoczesną demokracją czas wykopał przepaść niezrozumienia. Otóż, ten wykład rzuca pomost między pisarzem a nowoczesnością: ale czyni to fałszując poniekąd Fredrę, każąc mu plucć na to, z czego on się tylko uśmiechał. Tylko brak w tem konsekwencji: czemuż wszystko skrupiło się na biednym Jowialskim? Czy *Zemsty* nie można przyrządzić równie na ponuro? Podejmuję się spreparować ją w każdej chwili, i *Damy i Huzary* także.

Zważmy wreszcie ostatni wzgląd: próbę sceny. Powtarzam: chyba Fredro jest ostatnim fuszerem, skoro nic z jego rzekomych intencyj nie wychodzi na scenie. Widywałem *Pana Jowialskiego* od dziecka jeszcze z Rapackim; poprzedni raz widziałem tę komedję w Teatrze Polskim, wybornie graną, ze Stanisławskim, Czaplińską, Leszczyńskim. Rozpytywałem starszych ludzi, pamiętających kilkadziesiąt lat naszej sceny, Rychtera,

Żółkowskiego. Bo w *Jowialskim* grali zawsze najlepsi aktorzy. Otóż, p. Kucharski twierdzi, że zawsze ta sztuka była źle grana. Mówi, że „pierwsze jej należyte wystawienie będzie premjerą w całem tego słowa znaczeniu“. Zaiste, nigdy książkowa mądrość nie wyrzekła bardziej w siebie zadufanego słowa. Szkoda, że go Fredro nie słyszał, napisałby może komedję na ten temat.

Powie ktoś: sam Fredro nie był z gry zadowolony. Dobrze; ale o cóż mu chodziło? O to, że dobrodusznego, podpatrzonego z współczesnego życia starowinę zaczęto stylizować na jakiegoś kontuszowca. Samo jego oświadczenie dowodzi, że szło tu raczej o cechy zewnętrzne. Bo trudno przypuścić, aby jeszcze za życia Fredry wkradło się takie nieporozumienie, że teatr robił „bohatera” z figury, którą on chciał opluć, skopać i na wieczystą wzgardę podać za jej — „życie nikczemne".

Ale błagam, niech teatr to uczyni jaknajprędzej. Niech się raz wyjaśni to bałamuctwo. Niech pokażą tę komedję ściśle podług wskazówek prof. Kucharskiego; pana Jowialskiego na krwawo, Ludmira jako rozbitka z korpusu Dwernickiego, a Wiktora jako „zwycięzcę”; jestem niezmiernie ciekaw tego widowiska. I ciekaw jestem, jak teatr tego dokaże.

Wszystko to są rzeczy do dyskusji. Owszem, dyskusje kształcą. Ale podawać młodzieży karkołomne pomysły jako jedyną niejako uświęconą koncepcję tej komedji Fredry, to uważam za kardynalny błąd zasłużonej *Bibljoteki Narodowej*.

Uf! zasapałem się. Dawno się tak nie wykłóciłem. I to

jest dobrze, tak być powinno. Dowodzi to, jak arcydzieła literatury do każdego pokolenia — do każdego człowieka — mówią odmiennym językiem, jak różne rzeczy pozwalają w sobie wyczytać, wciąż pozostając żywe i tajemnicze. Dzieło mówi wciąż co innego; a co chciał powiedzieć jego autor, czy my wiemy, czy on sam zawsze wie?... Ot, *„postacie sceniczne w poszukiwaniu autora“*, żyjące własnem życiem...

Kiedym się tak porał z tym *Panem Jowialskim*, wtajemniczyłem w swoje kłopoty dawnego mistrza krytyki teatralnej, wówczas mego kolegę redakcyjnego, Kazimierza Ehrenberga. Wysłuchał, i opowiedział mi co następuje:

„Kiedyś, przed laty, wyszedłszy z przedstawienia *Pana Damazego*, zapytałem Blizińskiego: „Panie Józefie, niech mi pan powie, czy między Sewerynem a Mańką było coś czy nie?" Bliziński popatrzył na mnie i rzekł: „Pan mnie pierwszy o to pyta. Ja sam mocno się nad tem zastanawiałem po napisaniu sztuki. Myślałem, że któraś aktorka grająca rolę Mańki mi to wyjaśni. Niech pan sobie wyobrazi, żadna klempa nie umiała mi odpowiedzieć“...

1. ↑ Poruszając półżartem kwestję autorstwa pana Jowialskiego, nie wiedziałem, że sam Fredro rzuca na nią pewne światło, coprawda też niezupełnie zdecydowane. Mianowicie, w pierwszej redakcji *Pana Jowialskiego* (zamieszczonej w przypisach wydania Biegeleisena, 1897), w scenie drugiej aktu IV znajdują się następujące słowa włożone w usta Jowialskiego: „Ale *co prawda, nie grzech*, — ja muszę ci

powiedzieć, że te bajki nie ja pisałem, tylko się na pamięć nauczyłem”. W ostatecznej redakcji, Fredro ten ustęp usunął.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

Wielki człowiek do małych interesów (Warszawa, Teatr Narodowy, 1928).

Na świecie jest mnóstwo durniów: więcej niż się przypuszcza. Gdyby ujawnić ich rzeczywistą liczbę, zrobiłby się popłoch. A jednak byłoby może w interesie społeczeństwa przeprowadzić taką rejestrację durniów. Każdy obywatel podałby listę swoich, wiadomych mu i sprawdzonych. Znam takich, którzy wyszliby z kilku list równocześnie.

Pocieszmy się, że, jeżeli dziś jest sporo durniów, dawniej było ich jeszcze więcej. Klimat był lepszy, gleba urodzajniejsza. Dojrzewali w słońcu, na inspektach wsi polskich, na fotelach prezesów i dyrektorów, w glorji funkcyj obywatelskich. I mamy oto w tej komedji próbkę ich zastraszającego urodzaju. Dokument tem cenniejszy, że mimowiedny. Autor chciał nam pokazać jednego durnia, pokazał ich całe gniazdo, całą kolekcję: młodych, starych, w sile wieku; durniów pieszych i konnych; zamożnych i gołych. Nie spodziewał się zapewne Fredro, ów dobroduszny ziemianin, jak przerażające wrażenie będzie kiedyś robiła ta jego wieś polska!

I niewiele się to zmieniło. Kiedy Grzymała-Siedlecki w *Spadkobiercy* maluje nam z miłością wieś polską, znów pokazuje nam kolekcję durniów; toż samo Morstin, gdy się rozczula nad tradycją „cichego dworu“. Ale teraz już nas to

mniej obchodzi: niechże sobie zażywają chłodu pod cichą lipą, prąd życia płynie mimo nich. Co innego w epoce Fredry: wówczas ta kolekcja durniów była czołem narodu, solą ziemi, miała w ręku wszystko. Maluczko, a pan Jenialkiewicz stanie się urodzonym kandydatem na posła, na marszałka Sejmu, na prezesa Koła Polskiego. Przypominam sobie z dzieciństwa autentyczną historję o szlachcicu w Galicji, który przygotowywał syna do życia publicznego w ten sposób: prowadził go do sadu, stawiał pod gruszą i kazał mu gadać dwie godziny do tej gruszy; skoro chłopiec na chwilę utknął, ojciec łoił go kijem. Znałem później tego tak wyedukowanego męża Stanu; szkół wprawdzie nie skończył, ale był posłem do parlamentu, stosował metodę ojcowską z powodzeniem, i umarł obrośnięty w honory i godności. Ilekroć czytałem o nim w sprawozdaniach: „poseł Struszkiewicz w dłuższem przemówieniu przychyla się do zdania poprzedniego mówcy“, przypominałem sobie ową gruszę i mimowoli uśmiechałem się.

Nie pierwsza to komedja Fredry, w której materjał obyczajowy ściera się z działaniem artyzmu, rodząc w nas owe mięszane, niepokojące nieco wrażenia. Ale tu czujemy to dotkliwiej niż w innych jego utworach. Raz dlatego, że w tej komedji siła artyzmu jakby już osłabła. Są tutaj rysy świetne; sam Jenialkiewicz jako figura jest niemal arcydziełem, mimo krótkiego oddechu, który wyczerpuje tę postać w pierwszym akcie; ale niema tu owej radości tworzenia, owej soczystości humoru, owego polotu słowa, który, zwłaszcza w komedjach Fredry wierszem, tak

rozkosznie nas upaja. Powtóre, zmienia się sfera komedji. To już nie czysto prywatne życie hreczkosiejów, amory Gustawów i Albinów: tu już cała ta szlachetczyzna zaczyna potrosze wchodzić w życie publiczne, pan Jenialkiewicz obsadza stanowiska obywatelskie, waży się los jakiejś „dyrektury“, a wybór waha się między cynikiem i karjerowiczem Leonem a głupawym Dolskim. I dlatego przeraża nas to i zasmuca, i nic nas nie interesują ich sprawy miłosne, ani nawet to, że posażna Matylda uszczęśliwi swą ręką wałkonia Karola. I niepokoi nas, że Fredro tego jakby nie czuje, że dla niego pan Dolski czy Karol jest sympatyczną postacią, ostrze zaś jego — jakże łagodnej — satyry kieruje się w samego Jenialkiewicza lub w ową „złotą młodzież“ parodjowaną przez Matyldę... Brakuje nam bodaj jakiegoś „rezonera“, któryby całej tej kompanji wygarnął co o niej myśli. Życzenie z punktu artystycznego oczywiście bez sensu, ale z punktu zdrowia społecznego bardzo usprawiedliwione: ciężko jest opuszczać teatr z uczuciem, że po spuszczeniu kurtyny wszystkie te gnojki zaczną się parzyć i mnożyć.

Ale jest sprawiedliwość na ziemi. Wymierzyli ją artyści Teatru Narodowego. Zagrali tę sztukę — poza starym Frenklem, który od wielu lat skrystalizował w sobie po mistrzowsku figurę Jenialkiewicza — otóż zagrali tę sztukę tak bez wdzięku, tak licho, tak po dyletancku, że budziło to zdziwienie, bo grali ją przecież nieźli aktorzy. I kto wie, czy to nie ma swojej głębszej przyczyny; a przyczyną tą jest może rysa, jaka z biegiem czasu wytworzyła się między intencją autora a dzisiejszem odczuwaniem tych postaci.

Mówi się: „fredrowskie tradycje zanikają“; ale cóż poradzić na to, że wczorajsza Aniela jest dla nas nie aniołem wdzięku i cnót, ale gęsią... Najbardziej uwydatniło się to w figurze Karola, który w interpretacji p. Solarskiego zmienił się w typ operetkowego błazna. Ale i inni, z wyjątkiem p. Gawlikowskiego, paskudzili co wlezie.

Było to bardzo ciekawe przedstawienie. Bo, jak słusznie mówi poeta: „Wszystko w życiu jest ciekawe, wszystko interesujące“...

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Śluby panieńskie (Warszawa, Teatr Mały, 1929).

Dużo w ostatnich czasach dysputowano o roli krytyki. Otóż, chcę dziś poruszyć pewien problem wstydliwie omijany, a przecież bardzo istotny: mianowicie subjektywizm krytyka. Nie ten subjektywizm ogólny, uznany, nieodzowny, mocą którego każdy krytyk jest odmiennym pryzmatem (miło jest sobie powiedzieć, że się jest „pryzmatem“...), załamującym promienie dzieł sztuki. O tem niema co gadać. Chodzi mi o odmienność krytyka — od samego siebie. Krytyk dorasta, kształci się, przeobraża. Zmienia się jako pisarz, zmienia się jako człowiek. Życie też przeobraża się dokoła niego, stwarza inne perspektywy. Stąd, kiedy ogląda ponownie utwór, o którym pisał przed kilku laty, krytyk odczuwa go inaczej, czasem wręcz sprzecznie. Często lenistwo lub nieśmiałość nie pozwalają mu wyciągnąć wniosków z tego odmiennego nastawienia; boi się, że będzie „niekonsekwentny“, woli trwać w kulcie tradycji... samego siebie. A nigdy życie tak nie narzucało zmiany perspektyw, jak dziś. Znam krytyka, który, kiedy ma omawiać sztukę, o której pisał np. przed piętnastu czy dwudziestu laty, kopjuje lub przerabia lekko to, co mówił dawniej; wówczas zawsze coś w tem detonuje, czuć że to nie jest wrażenie bezpośrednie.

Ale jest jeszcze inna odmienność; związana, aby tak rzec, z organizmem. Bo, ostatecznie, i krytyk jest

człowiekiem, ma swoje zgryzoty, swoje radości, swoje stany psychiczne. Może go boleć głowa, może go boleć brzuch. Byłem raz w takim stanie na wesołej komedji; musiałem zdobyć się na nielada wysiłek, aby teoretycznie ocenić humor, którego bezpośrednio nie byłem zdolny w danej chwili odczuć. A cierpienia duszy, to nic? To nie prawda, aby człowiek jednako codzień reagował na dane zjawiska: są dni, w których mu się nic nie podoba, w których widzi same czarne strony; jeżeli, przez obowiązek wobec samego siebie, przez konsekwencję, pisze inaczej, wówczas pisze rutyną, czerpie z gotowego magazynu swoich sądów.

I nastręcza się pytanie: jak trzeba postępować, co każe sumienie? Czy „wypośrodkować“ swój sąd, skorygowany rutyną, opinjami drugich, autorytetem dzieła, czy też poprostu notować swoje wrażenia, odebrane tego a tego dnia, o tej a o tej godzinie. Toby było niebezpiecznie: nieraz zdarzyłoby się, że recenzja brzmiałaby: „Dajcie mi święty spokój, co mnie to wszystko obchodzi!“ A może powinnoby się zastosować ścisłą metodę naukową, oznaczyć u krytyka ciśnienie krwi, analizę jego przemiany materji, zanotować stan barometru, termometru etc. Ale czuję, że wkraczam w dziedzinę absurdu. Wróćmy do rzeczywistości połowicznej, „stosowanej", to znaczy jedynej jaka jest wogóle człowiekowi dostępna...

Zatem, przyznaję się, że — z przyczyn, które nie należą do rzeczy, z przyczyn nawskroś osobistych — szedłem wczoraj do teatru w stanie głębokiego zniechęcenia, aby nie rzec smutku. Ja, który tak lubię tę komedję, który tyle już

razy pisałem o niej z entuzjazmem, nie cieszyłem się na nią. Wiem, że powinno się pisać: „Zawsze z jednaką radością oglądam ten przedziwny klejnot fredrowskiego humoru, etc.“ — cóż, kiedy to jest nieprawda, za każdym razem każdą rzecz odczuwa się inaczej. I teraz następuje skomplikowany proces odróżnienia, co jest komedja, co jest moje „ja“, co jest nastawieniem stałem, istotnem, wynikiem głębszych przyczyn, co nastawieniem przygodnem, związanem ze stanem duszy... Niechże się kto w tem wyzna, ja się nie podejmuję! Z krytyką jest jak z wieloma innemi zawodami: gdyby się je chciało wykonywać z idealną rzetelnością, przyszłoby zwarjować.

Dość, że przez cały czas trwania *Ślubów* snułem melancholijne refleksje: miałem głębokie współczucie dla literatury. Jak bardzo ona jest pokrzywdzona w porównaniu np. z muzyką. O ileż czystszym, trwalszym materjałem operuje muzyka! Przetransponujmy sobie na język tonów to arcydzieło Fredry; co za cudowna świeżość i czystość motywów, jak misternie splatają się one z sobą, jaka urocza mieszanina kaprysu, żartu, poezji! I ot, pisarz, zamiast nut, operuje ludźmi: „czystą formę” musi wypełnić jakąś rzeczywistością; czyli to co wieczne spowija w to co zmienne, przemijające, sprzęga los swego natchnienia z losem kruchych ludzkich form. W muzyce nie istniałby ten kontrast, jaki nastręcza się nam w stosunku do Fredry: artyzm Fredry a jego światek. Nie pierwszy raz przychodzi mi pisać o tem. Dawni słuchacze nie tak dobrze może uświadamiali sobie jego artyzm, natomiast ogarniali pełną, bezpośrednią sympatją jego świat; my, przeciwnie, lepiej

może zdajemy sobie sprawę z jego artyzmu, nie umiemy już natomiast odnaleźć w sobie ciepła w stosunku do jego świata. Materjał jego sztuki nie pomaga nam — jak dawnym słuchaczom — swoją swojszczyzną, ale raczej przeszkadza. Powiedziałem na początku, że szedłem do teatru głęboko zasmucony i tem może trzeba tłumaczyć, że Klara wydała mi się gęsią, Aniela gąską, Albin młodym durniem, Radost starym durniem, Gustawa wystarczy lekko poskrobać, aby wylazł cham i brutal, cała ta sosjeta jest nudna i antypatyczna... Musiałem dopiero transponować w sobie to wszystko na muzykę, aby się rozkoszować uroczem *scherzo* tych scen, które w pewnym momencie nabrzmiewają tak ciepłym liryzmem. To był mój stan duszy wczorajszy, z czwartku 27 czerwca 1929; proszę czytelnika, aby go zechciał łaskawie skorygować przy pomocy kilku dawniejszych tomów *Flirtu z Melpomeną*.

Parę słów o wykonaniu. Ta poetycka komedja, jaką są *Śluby panieńskie*, tak bardzo odskakuje od normalnego repertuaru, że nic dziwnego, jeśli nie wszyscy aktorzy, nawet bardzo skądinąd utalentowani, dobrze się w niej czują.

O ile się nie mylę, p. Modzelewską np. pierwszy raz widzieliśmy w sztuce wierszem, i... znać to było. Wymawia tak nieporządnie, że połowy słów się nie rozumiało, a wszak w takiej sztuce przedewszystkiem grać trzeba *słowami*, wszystkie zaś inne gierki należy traktować raczej powściągliwie. Taka zmodernizowana Klara staje się gęsią dubeltową, pozbawia się wszystkich okoliczności łagodzących.

P. Malicka, w pierwszych aktach trochę jakby nieswoja, później odnalazła się i sceny miłosne zagrała ślicznie. P. Słubicka była odrobineczkę oschła. Z mężczyzn, Gustaw — p. Leszczyński, któremu już kilka razy oświadczałem się z najgorętszemi uczuciami z okazji tej roli, dowcipny, miły, no i mówiący tekst brylantowo, p. Stanisławski reżyser i aktor rozkochany we Fredrze i we fredrowskim wierszu; zabawny Albin p. Maszyński, — na tle stylowego saloniku Karola Frycza.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Zemsta (Warszawa, Teatr Ateneum, 1930).

Kiedy Teatr Ateneum ogłosił na początek sezonu *Zemstę*, wywołało to dość powszechne zdziwienie. Właśnie tem, że to takie proste. Ale w tej prostocie jest wielka trudność i duża ambicja. Cóż łatwiejszego dla młodego teatru, niż wziąć z szerokiego świata jaką jaskrawą nowość, o ile można o „podkładzie społecznym“; o ileż wówczas lżejsze ma zadanie: żadnych porównań, żadnych tradycyj; zainteresowanie samym utworem pokrywa wówczas niejedne braki. Tu, przeciwnie, wybrano sztukę nie mającą dla publiczności szczególnej siły atrakcyjnej; sztukę znaną, ograną, umianą na pamięć; liczącą tyle sławnych ról w kronikach teatru!

Zróbmyż tedy sumienny bilans przedstawienia. Było wesołe. To dużo. Widziałem wiele razy *Zemstę*; otóż, mimo dobrych, nieraz świetnych poszczególnych ról, czasem szła ze sceny nuda. Wczoraj przeciwnie: było w tej *Zemście* coś świeżego, młodego. Bawiono się. Nie potrzebuję zaznaczyć, że, jak dla komedji, jest to rzecz bardzo zasadnicza.

Nie ulega wątpliwości, że przygotowała nas do tego zewnętrzna forma, jaką dano *Zemście*. Sprawcą jej jest Iwo Gall. Stroje niby-to staropolskie, ale lekko stylizowane, malowane na płótnie. Pomysł, mojem zdaniem, szczęśliwy. Nie twierdzę aby ta recepta miała być uniwersalna; ale

właśnie tu, w robotniczym teatrze *Ateneum*, bardzo mi się to podobało. Rejent i cześnik robili wrażenie jakichś japońskich samurajów: czyż w tem właśnie nie wyraża się pewien dystans, jaki — coraz bardziej — istnieje między nimi a widzem, zwłaszcza widzem z teatru *Ateneum*? Pisałem raz o *Zemście* z punktu widzenia murarza, który naprawiał mur graniczny. Otóż, faktem jest, że wczorajsza stylizacja odciąża tę komedję, uprząta wiele niepotrzebnych refleksyj, które mimowoli przygniatały widza: śmiech zyskuje na świeżości i swobodzie. Bo kontusz, trzeba przyznać, djabelnie jest obciążony, zohydzony; kontusz, to godło najciemniejszej epoki Polski, najbrzydszych stron sarmatyzmu: buty i nikczemności. Mimowoli uderza nas w tych kontuszowcach ich bezmyślność, bezsumienie, ciemnota; ma się do nich najdziksze pretensje, że, gdy oni szachrowali i żarli się o swoje mury graniczne, wówczas ginęła Polska... Otóż, Iwo Gall, jednem pociągnięciem pendzla, rozgrzeszył ich z tego: te zebrowate samuraje temu wszystkiemu nic a nic nie winne; możemy się bawić nimi bez troski. A bodaj taki drobiazg, jak efekt bitwy za murem, osiągnięty za pomocą wyrzucania w górę sprzętów murarskich, świadczy, ile dowcipu można wydobyć z tak wyczerpanej, zdawałoby się, materji.

Niepotrzebnie tylko dał się dekorator ponieść jakiejś *redutowej* pedanterji w kontraście między urządzeniem domu cześnika i rejenta. Nie bardzo rozumiemy, czemu w tym starym zamku cześnik i Dyndalski mają siedzieć na różyczkach *rococo* i czemu cześnik ma spożywać swoją arcypolską polewkę na jakimś stoliczku *Louis XV*? Sądzę,

że ten polonus jednem wyrżnięciem pięści rozwaliłby taki stolik i wylałby polewkę.

Z obsady, oczywiście, na pierwszym planie Jaracz. Ta rola, to znowu legitymacja dla teatru *Ateneum*, któremu ją zawdzięczamy. Świetna maska, wspaniałe podanie każdego wiersza tekstu i ten przerażający chichot, wychodzący między słowami z gardzieli tego pokurcza, wszystko to uczyniło z jaraczowego rejenta niezapomnianą kreację.

P. Chmielewski odszlachcił nieco swego cześnika; miał, zwłaszcza z początku, coś dobrodusznie mieszczańskiego, nawet safandulskiego; pasja cześnika nie była nam groźna. Że jednak figura ta mężniała z każdym aktem i najlepszy ton osiągnęła w końcowych scenach, trzeba przypuszczać, że to premjerowa gorączka mogła być przyczyną pewnych niedociągnięć, zwłaszcza że ten wykonawca głównej roli, a zarazem reżyser, miał na głowie całość wzorowo przygotowanego widowiska. Papkin, ten najtrudniejszy szkopuł każdej *Zemsty*, był w interpretacji p. Łuszczewskiego wesoły i naturalny; p. Daniłowicz (Dyndalski) trzymał się świetnej tradycji Kamińskiego; Dziewoński i Drabikówna byli parą nieszablonowych kochanków; podstolina pani Buczyńskiej miła ale nieco szkicowa w traktowaniu tekstu.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Pan Geldhab — Nikt mnie nie zna (Teatr Narodowy, Warszawa, 1931).

Byłem raz na odczycie Grzymały-Siedleckiego o Fredrze, na którym prelegent wymownie dowodził, że z pod ostrego pióra Fredry, które nikomu nie przepuściło przywary lub śmieszności, jeden tylko typ, jeden stan, wyszedł niepokalanie czysty i jasny jak kryształ: oficer polski. Jego Fredro darzy bezwzględną sympatją; on zawsze ma w sztuce piękną rolę; jeżeli nawet ma jakie słabostki, to zawsze są one sympatyczne i okupione wielkiemi cnotami. Tak to było przekonywująco mówione, że — uwierzyłem. Ale mam ten nałóg, że, kiedy jestem w teatrze, słucham każdego słowa z całą naiwnością, tak jakbym pierwszy raz je słyszał. To też zdziwił mnie wczoraj na *Geldhabie* jeden *passus*. Pamiętają wszyscy owego majora, który rządzi się w domu Geldhaba, grozi, klnie, straszy pojedynkami, ściska ręce że aż palce wykręca. Honor dźwięczy w każdem jego słowie; to rycerz honoru, rzetelności i przyjaźni. I nagle, w rozmowie z Geldhabem, kiedy major, walcząc w obronie miłości swego przyjaciela Lubomira, stara się odwieść Geldhaba od małżeńskich konszachtów z księciem, pada takie słówko:

> Myślisz, że po tym kroku zapomną w Warszawie
> Tę mąkę... hm?... Ten owies w ostatniej przystawie,

Co to zgniły... rozumiesz? Każdy to pamięta!
Jakże w świecie ty będziesz, jak córka przyjęta?

To wszystko jest dość jasne: pan Geldhab robi majątek na dostawach wojskowych, przyczem dostawił armji — i to nie w zamierzchłych czasach, ale teraz, świeżo, — wątpliwą mąkę i zgniły owies. Jeżeli uprze się zerwać z Lubomirem i oddać córkę księciu, w takim razie ta mąka i ten owies — nie będące pono dla Warszawy tajemnicą — mogą łatwo zyskać nowy rozgłos (mamy prawo przypuszczać, że major do tego dopomoże); jeśli natomiast Geldhab zgodzi się utrzymać dawne układy, zostanie nadal owym człowiekiem, którego major „znał oddawna", człowiekiem „z rozsądkiem, sercem, głową", a posag panny Flory, uciułany z tej właśnie mąki i owsa, nada się doskonale rotmistrzowi Lubomirowi, przyjacielowi majora... W nadziei tego pomyślnego zwrotu, major „silnie wstrząsa ręką Geldhaba", który jeszcze przed chwilą był dlań „w uczciwości różny" i powiada: „Nie bój się, Geldhabie! Nie bój się, dobrze będzie"...

Dobrze będzie? Więc co? Kiedy panna Flora wyjdzie za Lubomira, wówczas ludzie nie będą pamiętali mąki i owsa? wówczas będzie w świecie lepiej przyjęta? Hm, jeżeli Geldhab jest drabem, ten pan major, w swoich przyjacielskich usługach, djablo trąci szantażystą i odgrywa nie o wiele lepszą rolę od Lisiewicza, którego krętactwu przeciwstawia swoją prawość.

Czy mamy widzieć w tem rys świadomej satyry autora? Obraz deprawacji, którą pieniądz niesie z sobą, i zgnilizny

której udziela? Nie przypuszczam. Sądzę, że Fredro brał to zupełnie szczerze, po prostu, po szlachecku, to znaczy nie wglądając zbyt ściśle. Major jest dla niego poprostu dzielnym wiarusem. Jego Lubomir „pół majątku dał dla ojczyzny, sam poszedł służyć”; że potem załatałby szczerby majątku posagiem uciułanym ze zgniłego owsa, dostarczonego tej samej armji której był bohaterem, to jest właśnie czysta szlachetczyzna, zarówno jak owe honorowe swaty majora. Bardzo pouczające jest śledzić w naszej dawności przykłady tego daltonizmu moralnego: to nam tłumaczy wiele zabawnych nieporozumień etycznych, jakie spotykamy do dziś u naszych moralistów pewnego typu. Czasem aż pachnie zgniłym owsem!

Jest i w drugiej sztuce, którą oglądaliśmy wczoraj, niewinny rys owego specyficznego honoru. W komedyjce *Nikt mnie nie zna*, inny znów major łapie nieznanego sobie osobnika w mundurze, który podszywa się pod nazwisko łotra i szulera, również operującego pod osłoną bezprawnie noszonego munduru. „Wiesz, że to kulkę ściąga?” — mówi major do Marka. Myślimy, że mówi o sądzie wojennym: gdzież tam, to on, major, wyzywa tego — w jego mniemaniu — dubeltowego szalbierza na pojedynek... o honor pułku!

Wczorajsze przedstawienie *Geldhaba* było dość rozmaite. Frenkiel, destylując tę rolę coraz czyściej, doprowadził w niej do perfekcji rysy komedjowe, ale zagubił pierwiastek farsy, który niewątpliwie istnieje w Geldhabie i to w sporej ilości. Dał postać bardziej zbliżoną do jakiegoś groźnego pana Lechat z niedawno granej sztuki

Oktawa Mirbeau; mniej żywo wyszły rysy dziecinnej próżności Geldhaba. Cierpi od tego może wesołość sztuki, przytem do takiego pojęcia roli Geldhab nie ma dość oparcia w tekście; pozostaje uczucie jakiegoś niedosycenia.

Zupełnie nie sprostała roli Flory p. Majdrowiczówna. Wpół senna kobiecość tej pięknej artystki, grającej przeważnie „warunkami”, tutaj nie wystarcza, tu trzebaby całego kunsztu aktorskiego. To, co dała p. Majdrowiczówna, np. w owym paradnym monologu z ukłonami, trąciło wręcz teatrem amatorskim. Trudno nam było wziąć na serjo marsową postać pana Janusza jako majora; również Lisiewicz, w ujęciu pana Staszkowskiego, niebardzo godził się z jego papkinadą („mnie nikt nie dotrzyma, bo jak w złość wpadnę”... etc.). Nieporozumienia sięgały aż do szczegółów dekoracyjnych: sporą rolę w ekspozycji grają firanki, które, wedle tego co mówi tekst, powinny być kwintensencją dorobkiewiczowskiego przepychu, błyszczeć złotem, aksamitem, nadmiarem haftów, frendzli; zamiast tego pan Geldhab wygłasza swoją tyradę do skromnego białego muślinu.

Niespodziankę natomiast sprawiła komedyjka *Nikt mnie nie zna*. Drobiazg ten zachował całą swą siłę komiczną. Gradacja efektów — skoro przyjąć ich farsowe założenie — przeprowadzona jest znakomicie, a niektóre scenki należą do najlepszych jakie Fredro napisał, gdy np. Marek Zięba odwołuje się do zgromadzonej służby i każdemu czule przypomina swoje... nieludzkie z nim obchodzenie. Grana była ta komedyjka — może dlatego że bez wielkich

pretensyj — wesoło i swobodnie. Prym trzymał Kasper — Kurnakowicz.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

Damy i Huzary (Teatr Ateneum, Warszawa, 1931).

Na kilka dni przed premjerą udzielił dyr. Jaracz jednemu z pism wywiadu. Stwierdził w nim, że od 30 lat ogląda na scenach naszych Fredrę i widzi publiczność, która... ziewa. Im staranniejsze przedstawienie, im więcej pietyzmu, tem większa nuda. Celebruje się Fredrę od święta, mrozi się go jakąś nieokreśloną bliżej tradycją, jakimś tajemniczym *stylem*; konserwuje się wszystko — tylko nie wesołość. Otóż, Fredro bez wesołości nie jest Fredrą, choćby wszystkie uboczne okoliczności były najstaranniej zachowane. Jaracz postanawia tedy w swoich *Damach i Huzarach* gwizdnąć na tradycje i dać — wesołego Fredrę.

Zauważmy, że Jaracz nie mówił tego na wiatr. Otworzył, w zeszłym roku, swój teatr *Zemstą*, osiągnął największą ilość przedstawień, jakiej kiedykolwiek ta sztuka się doczekała i dał rzecz żywą, gdy niedawno wprzód, pierwsza nasza scena, zmobilizowawszy wszystkie niemal gwiazdy polskie, uraczyła nas (co się, oczywiście, w recenzjach taiło) czemś w rodzaju wspaniałego pogrzebu.

A oto plastyczny przykład trudności, które czyhają. Kiedy, przed kilku laty, Teatr Narodowy zamierzył wystawić *Damy i Huzary*, zaczęto od tego, że wezwano na radę najtęższego specjalistę od historycznych mundurów. Wedle jego wzorów wykończono je na ostatni guziczek. Mundury lśniły od nowości tak, jakby nasze huzary miały

je pierwszy raz na sobie; były absolutnie autentyczne i, z tem wszystkiem... zupełnie, w danej sytuacji, fałszywe, boć przecież żaden major na urlopie, u siebie na wsi, nie będzie od rana chodził w galowym mundurze. Mundur wysunięto na pierwszy plan, jako relikwję historyczną — mundur napoleoński! — gdy autentyczność jest tu dość obojętna, daleko zaś ważniejsze było wydobycie kontrastu między wygodnym i rozmamłanym negliżem, w jakim te huzary zażywają wywczasów na wsi, a przymusem opiętego uniformu, wynikłym ze zjawienia się dam.

Toż samo z obyczajowem tłem Fredry. Tu sporo winy ponoszą krytycy, komentatorzy, prelegenci. Fredro pisał komedje współczesne; obyczaje, które pokazuje, były obyczajami jego widzów, wydawały się im naturalne. Ale kiedy dziś zachwalają nam — jak się to wciąż czyni — np. *Damy i huzary* jako *jasny obraz przeszłości*, gdy w sercach była poczciwość i wiara, życie proste i zbożne, poczem ujrzymy, jak trzy megery, zahipnotyzowane chciwością, stręczą młodą dziewczynę starszemu od niej o czterdzieści lat rodzonemu wujowi; kiedy widzimy całą oschłość, fałsz i obrzydliwość stosunków rodzinnych, mimowoli oblegają nas refleksje smutne a niepotrzebne. Teatr zatem, który — mniejsza o to jakiemi środkami — potrafi uśpić w nas te refleksje, który potrafi nam wrócić beztroskę dawnych widzów, będzie może bliższy fredrowskiego stylu, niż teatr, który klasyczno-komedjowem ujęciem tę czujność w nas zaostrzy. I oto legitymacja dla *odrealnienia* tej komedji, które można pojmować jako usunięcie sztucznej zapory, jaką czas wzniósł między nami a Fredrą.

To samo stosunek Fredry do żołnierzy, o którym tyle nam bają nasi fredrolodzy. Fredro był ex-żołnierzem; pisząc komedje współczesne, często wprowadza typ wojskowego; czyni to bez specjalnego akcentu. Tych fredrowskich żołnierzy obciążył z czasem cały kult przeszłości, urok napoleońskich tradycyj, narodowe podbijanie sobie bębenka; zmienili się znów w jakieś relikwje, zwierciadła honoru, rycerskości; skapły na ich mundur łezki różnych sentymentów. Kazano nam widzieć w nich nietylko to co w nich jest, ale i to czego niema. Jak bardzo przesada w tej mierze jest dla teatru niebezpieczna, zaznaczyłem to, pisząc świeżo o *Panu Geldhabie*. Kiedy słyszymy liryczne wybuchy fredrologów na temat *fredrowskiego żołnierza*, mimowoli uważniej słuchamy słów, które padają z ust tych bohaterów. I co wówczas wychodzi? Rzeczy, na które niktby może szczęśliwie nie zwrócił uwagę... Fredro brał te rzeczy zupełnie poprostu; wyrósł w atmosferze owego szlachecko-rycerskiego honoru, który dopuszczał niejednego świństewka, byleby się wyzwało na pojedynek tego, kto to świństewko zarzuci; ale złą przysługę oddają Fredrze ci, którzy zawiele cnót wmawiają w jego wojaków. I znów teatr, któryby nam dał zapomnieć o tych obyczajowych dysonansach, ułatwiłby porozumienie z Fredrą.

Tych parę przykładów — a możnaby je mnożyć — starczy na uprzytomnienie, że problem humoru Fredry nie jest tak prosty, jakby się zdawało. To tłumaczy poniekąd, czemu uroczyste, staranne, kapiące od pietyzmu przedstawienia bywają tak mało wesołe. Że zaś

najważniejszą, jedynie może istotną tradycją krotochwili jest jej wesołość, tedy, skoro zginęła, trzeba jej szukać. Szukanie zatem — *esperymentowanie* — jest, jeżeli kiedy, to tutaj usprawiedliwione. Rozumiemy, że Teatr Narodowy nie byłby najodpowiedniejszem miejscem dla takich ryzykownych nieraz prób; może się natomiast puścić na nie teatr nieobciążony dostojeństwem, jak w tym wypadku *Ateneum*. Nawet jeżeli w czem pobłądzi, błąd jego może być pouczający i może zdać się jako doświadczenie dla następców.

Zasada była tedy słuszna; chodzi o to, czy trafne były konsekwencje, jakie z niej teatr wyciągnął, idąc po linji tak jaskrawej szarży. Czy ona jest konieczna do tego, aby *Damy i huzary* były wesołą komedją? Niezupełnie. Pamiętam np. w krakowskiej *Bagateli* bardzo wesołe przedstawienie *Dam i huzarów*, mimo że utrzymane w granicach... normalnego człowieczeństwa. Powie ktoś, że to było kilkanaście lat temu, a teraz lata biegną szybko; jeżeli lata wojny liczą się podwójnie, to lata powojenne liczą się conajmniej potrójnie.

Ateneum zaczęło swoją *denaturalizację* od strony zewnętrznej. Olbrzymie z włóczki robione wąsiska i czuby, mundur wzdymający potwornie junacką pierś rotmistrza; nosy zwłaszcza, nieprawdopodobne nosy, dające cechy niewątpliwego pokrewieństwa majorowi i jego trzem siostrzyczkom. Szarżę gry — zwłaszcza tych trzech siostruń i ich fraucymeru — posunięto jak najdalej. Rotmistrz, wypięty z przodu i z tyłu, kręcił kuprem wprost fantastycznie; mimowoli myśleliśmy sobie, gdzie on się tego nauczył: chyba nie pod Samosierą? Grześ i Rembo,

zarośnięci jak goryle, trąbili fałszywie na swoich trąbach, bawiąc się jak dzieci. Ruch, gwałt, rwetes, bieganina. Wedle Fredry, z początkiem aktu II huzary *wyprowadzają* mdlejące damy; tutaj, przez gorliwość, wynoszą je za nogi i za głowę...

Jedno trzeba stwierdzić: jeżeli celem było osiągnięcie wesołości, celu tego dopięto. Szczery śmiech rozlegał się na sali. Bawili się wszyscy. Nie zostawiono nam ani chwili czasu na melancholijne refleksje obyczajowe. Z brawurą wygrano wszystkie niewinne drastyczności zalotów majora, które teatr uroczyście przystępujący do Fredry niezawsze ma odwagę wydobyć, mimo że są one nader znamienne dla tego szlacheckiego humoru. Inteligentna reżyserja potrafiła ożywić nawet martwą rólkę Zofji, każąc jej komicznie recytować, niby wyuczoną lekcję, piękne maksymy, które zazwyczaj aktorka grająca Zofję wypowiada tak blado. I, zaśmiewając się na tej krotochwili, w istocie nie myśleliśmy ani przez chwilę o Elsterze i o śmierci księcia Józefa, ani o śniegach pod Moskwą, co zarzuca teatrowi *Ateneum* jeden z krytyków; ale czy w istocie potrzebne jest abyśmy o nich myśleli?

To rozdarcie szat naszego Grzymały jest tak charakterystyczne, że warto z niego parę zdań przytoczyć. Stwierdzając *„w całej zewnętrzności jakąś poczwarność i sadystyczną karykaturę”*, Siedlecki woła patetycznie:

> Czem to psychologicznie wyjaśnić? Chyba jakąś podświadomą antypatją do świata fredrowskiego. Antypatją do figur z ukochanej Fredry dziedziny, antypatją do żołnierzy polskich z pod Napoleona? Za co? Chyba nie za Możajsk, Moskwę, Lipsk czy Elsterę?

Takie gromy spadają na teatr za to, że się ośmielił... pośmiać z *Dam i huzarów*. To nam wiele tłumaczy. Ci strażnicy świętości *świata fredrowskiego* — świata Dyndalskiej i Orgonowej — to są nasi patentowani grabarze Fredry...

Co do mnie, jeżeli mam pretensję, to nie o Lipsk i Moskwę, ale o co innego. *Damy i huzary* są arcydziełem scenicznego dialogu; otóż, punktowanie tego iskrzącego się dowcipem dialogu zatarło się miejscami w wesołym rozgardjaszu. Druga pretensja, to te nosy... Przyprawianie sobie nosów należy niewątpliwie do najdawniejszych i najpopularniejszych sposobów komicznych teatru. Możnaby snuć z tego powodu paskalowskie refleksje na temat nędzy człowieka i marności jego zabaw. Ale, ostatecznie, skoro ludzie nic lepszego nie wymyślili, niechże będą i nosy; chodzi tylko o to, że nadużycie rozmiarów nosa upośledza dykcję, zaciera wiele powiedzeń, które są dość dowcipne aby się obejść i bez nosa. Zaciera również potrosze naturalną mimikę twarzy, a tem samem zuboża technikę aktorską. Nie da się też zaprzeczyć, że przy tem zgroteskowaniu figur niektóre ich rysy zatracają się; np. owa ładna scena z III aktu, gdy zacny major szczerze cierpi z powodu mniemanej zdrady porucznika.

W sumie, wieczór ten trzeba zapisać jako batalję wygraną; tak dla reżysera p. Jaracza, jak dla wykonawców. Wyryjmy ich nazwiska na bronzowej tablicy, wmurowanej na pamiątkę *odbronzowania* Fredry, jak to nazwał w swoim wywiadzie dyr. Jaracz. Grały zatem panie: Buczyńska,

Daniłowicz, Perzanowska (trzy komiczne siostrunie), Daszyńska (miła panna Zofja); pp. Chmielewski (major), Łuszczewski (rotmistrz), Malinowski (kapelan), Sawan (porucznik), Żurowski i Żeleński (Grześ i Rembo). Tradycyjne subretki zmieniono wcale trafnie w wiejskie dziewczęta.

Jeszcze jeden szczegół tyczący afisza. Obok tytułu „kapelana" widnieje nawias: *wyznania luterskiego*. Jest to oczywisty nonsens. Coby tam robił kapelan wyznania luterskiego? Przytem tekst wyraźnie zaznacza, że to jest prawowierny katolik. Wziął się ten nawias stąd, że w drugiem wydaniu *Dam i huzarów*, Fredro, czy na żądanie cenzury, czy też ulegając naporowi tych, których raziło wprowadzenie księdza na scenę, choćby w tak sympatycznej postaci, zmienił go tym dopiskiem na luterskiego pastora. Późniejsze wydania przedrukowały dopisek i stąd dostało się na afisze teatralne to *wyznanie luterskie*, którego dziś niema chyba powodu konserwować.

*Tekst jest **własnością publiczną** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: Tadeusz Boy-Żeleński.*

Pan Jowialski (Teatr Narodowy, Warszawa, 1923).

Obiecywano nam od dwóch lat innego *Pana Jowialskiego*, w teatrze *Ateneum*, w inscenizacji Schillera, z Jaraczem w roli tytułowej. Sztuka miała być poprzedzona prologiem i przeplatana interludjami, w których mieli prowadzić dysputę nibyto przedstawiciele różnych poglądów; prof. Kucharski, p. Jerzy Stempowski, p. Grzymała-Siedlecki i, uczciwszy uszy, Boy. Sam stary Jowialski miał być przyrządzony na ponuro, w lekkim stylu paraliżu postępowego, i w duchu tezy, która widzi w tej komedji arystofanesowską satyrę, policzek wymierzony na osobie tego staruszka *Polsce bez serc i bez ducha* — wiodącej „życie nikczemne".

Szczerze żałuję, że nie przyszło do tego przedstawienia, ale nie tracę nadziei, że jednak je ujrzymy i że wczorajsze wznowienie *Pana Jowialskiego* w tradycyjnej szacie nie będzie przeszkodą do tej próby, ale raczej dla niej podnietą. Mimo że wcale nie zupełnie podzielam taki pogląd na komedję Fredry, chętnie skontrolowałbym swój sąd kontr-wrażeniem scenicznem. Papier jest cierpliwy, można na nim wszystkiego dowodzić i wszystko wywodzić; ale scena to jest instrument bardzo czuły i dosyć rzetelny: natychmiast wykazuje, czy i w jakiej mierze dana interpretacja zgodna jest z tekstem i duchem utworu.

Mimo że Teatr Narodowy potraktował tę premjerę jako

proste wznowienie, bez udziału prasy, sam się wprosiłem do teatru; poza niewyczerpaną przyjemnością oglądania Fredry, gnała mnie chęć przeżycia w sobie jeszcze raz tej sztuki. Ważyłem każde słowo, wsłuchiwałem się w każdy ton. I wyszedłem raczej umocniony w swoim sceptycyzmie co do tezy prof. Kucharskiego. Nie, niema chyba w tekście komedji nic, coby uprawniało do tego ponętnego, ale zbyt karkołomnego jej wykładu. Zbyt wesoło Ludmir i Wiktor przekomarzają się i zbyt szczerze dysputują o sztuce, aby mieli być żołnierzami po świeżej klęsce narodowej; uwierzmy im, że to są poprostu dwaj młodzi artyści, a nie niedobitki „korpusu Dwernickiego czy Ramorina". Daremnie też wytężałem wzrok; w dość niewinnej scenie turecczyzny, gdy Jowialski zdaje Ludmirowi sprawę z urzędów koronnych, nie mogłem się dopatrzeć „jednej z najboleśniejszych kart naszej literatury porozbiorowej". Stosunek pana Jowialskiego do wnuczki też wydał mi się rozsądniejszy i milszy, niż u wielu ojców czy opiekunów fredrowskich. Karcono w ostatnich czasach — i jak srogo — tego starowinę za jego obojętność na los Heleny; przyznam się, że wolę tę obojętność, niż naprzykład opiekę starego Cześnika z *Zemsty*, który „qua opiekun i qua krewny, — miałby z Klarą sukces pewny", i tylko własna wygoda oraz „znaczniejsze dobra" podstoliny wstrzymują go od tego zamachu.

I wreszcie, cóż poradzę: bawiłem się bardzo dobrze. Rozglądałem się po publiczności; śmiała się do rozpuku, ani odrobinę nie krwawo. I stwierdziłem, iż, choćby w tę sztukę nie wiem jak dziś wmawiać że jest ponurą i bolesną

kartą naszych dziejów, ona poprostu nie chce w to uwierzyć, ani rusz nie chce być smutna; przeciwnie, zaraża swoją wesołością. Czy Fredro w istocie nie pragnął tego? Co jest prawdy w wątpliwej legendzie o tem, że go drażnił śmiech publiczności na *Panu Jowialskim*? Któż dziś dojdzie i czegoby to dziś dowodziło? Utwór teatralny wciąż rodzi się na nowo i tworzy się z współpracy wielu elementów: autora, aktorów, publiczności, okoliczności, i wreszcie tego bardzo ważnego współautora: *czasu*. Współpracownictwo to wydaje nieraz szczególne niespodzianki. Gdyby nawet *Pan Jowialski* poczęty był z gniewu i wzgardy, dziś roztopił się w jakiejś uroczej poezji nierzeczywistego świata.

Grano go wczoraj naogół bardzo dobrze, miejscami świetnie. Solski, Czaplińska — niezrównana para Jowialskich. Ćwiklińska, najlepsza szambelanowa, jaką widziałem: tylko czemu, jakgdyby nie miała dosyć zaufania do swego humoru, przypomagała sobie zbyt taniemi efektami potwornej francuszczyzny? Toż samo Ludmir p. Węgrzyna nadużywał gierek farsowych. P. Justjan grał szambelana bez szczególnej siły komicznej, ale w dobrym stylu. Nie można tego powiedzieć o p. Lindorfównej; stylizowany język romantycznej panny kłócił się ze sposobem gry najzupełniej obcym typowi Heleny. Soczystym Januszem był p. Samborski, zadzierzystym Wiktorem p. Michalak. Dekoracje pogodne i słoneczne, jak dusza szambelana, kiedy ujrzy „dwa szczygły w samotrzasku”.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#) (public domain)**. Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

Zemsta (Warszawa, Teatr Narodowy, 1933).

Trzeba przyznać, że, o ile recenzent teatralny ma w swoim zawodzie do przebycia ciężkie chwile, o tyle miewa wzamian wspaniałe odszkodowania. Do takich należy widzieć dobrze graną *Zemstę*. A właściwie, nieściśle się wyrażam, mówiąc „dobrze graną". Bo widywałem przedstawienia *Zemsty*, grane przez świetny zespół, a mimo to smutne i martwe. Ale, kiedy się uda aktorom chwycić ton, kiedy się im uda wyzwolić radosną elektryczność jaką tu jest nasycone każde słowo, wówczas co za rozkosz, co za uciecha!

Bo dla nowoczesnego widza jest w *Zemście* pewna walka między treścią a formą. Wszystko co się tam dzieje, jest właściwie dość ponure i brzydkie; skąd ta radość, jaką pulsuje rytm wiersza? Może stąd, że sztuka ta była poczęta w najszczęśliwszym okresie życia Fredry?

Wczoraj *Zemsta* miała swój dobry dzień. Była wesoła, zamaszysta, lekka. Może to młodzieńczy jubilat dał jej tę świeżość, przeżywając ją niejako na nowo, w pierwszy raz granej roli cześnika? Czuć było, że jego samego bawi ta metamorfoza: Jerzy Leszczyński, kolejno Wacław — Papkin — Cześnik.

Nie odrazuśmy się z nią oswoili z tym *Papą* w kontuszu. Nie chciało nam się wierzyć zwłaszcza w jego nieśmiałość do kobiet, w jego niedoświadczenie w „afektowem

świegotaniu”... Gęsta i bujna, choć trochę przyprószona siwizną czupryna, piękny wąs, wcale smukła kibić — robiły tego cześnika doskonałym — na dzisiejsze pojęcia — typem kobieciarza, bodaj z jarmarków! Ale potem uwierzyliśmy mu: miał tak szczerą naiwność w swojej zamaszystości!

Mówił wiersz kapitalnie. Każde słowo dźwięczało pełno, każda fraza miała skrzydła. Raz po raz przerywała mu w połowie okresu publiczność, nie mogąc wstrzymać oklasków.

Jubilat nasz zaraził humorem wszystkich. Papkin Maszyńskiego był jednym z najweselszych chyba jakich widziano. Może taka tyrada jak owo słynne „*Jak w dezertej Arabiji*” miała więcej rozkosznej płynności w ustach dzisiejszego cześnika a dawniejszego Papkina — Leszczyńskiego; ale w całości rola wypadła doskonale.

Dowcipną i miłą podstoliną była p. Ćwiklińska. Podstolinę grywano rozmaicie; czasem jako *komische Alte*, czasem jako dworską damę całą wyfiokowaną i wysznurowaną. Pani Ćwiklińska dała podstolinę w negliżu, taką jak mogła być w tem odludnem zamczysku.

Pierwszy raz rejenta grał p. Węgrzyn. Leciutko wystylizowany na starego Chińczyka, załzawiony i obleśny, w całości był bardzo wyrazisty, może nawet przerysowany.

Dyndalski Solskiego — nie ująć, nie dodać. Skończony. Sfilmować, spatefonować i przechować.

Tyle co do aktorów. O reżyserji można powiedzieć, że nie zdołała zepsuć *Zemsty*, mimo że dołożyła nieco starań w tej mierze. Osobliwa jest pasja, z jaką nasi reżyserowie

zawzięli się szczególnie na to, aby psuć ekspozycję *Zemsty*, mimo że właśnie ta ekspozycja jest arcydziełem. W pamiętnem przedstawieniu przed ośmiu czy dziewięciu laty, Osterwa poprzedził śniadanie cześnika Mszą świętą, wskutek czego obiegał między aktorami koncept, że przy najbliższem wznowieniu *Ślubów panieńskich*, Jan, czekający z początkiem sztuki na Gucia, będzie śpiewał *Kiedy ranne wstają zorze*. Wczoraj reżyser posunął się aż do przestawienia porządku scen i rozpoczął od duetu Wacława z Klarą! Scena ta, przesunięta na początek, — a nie przeznaczona przez autora na ekspozycję — nie tłumaczy się w tem miejscu, jest nijaka; że zaś po niej musi nastąpić dłuższa przerwa przy zaciemnionej sali, zdołano znudzić i uśpić publiczność, zanim sama rzecz się rozpoczęła.

Szczęściem, ujemne to wrażenie minęło; niemniej takie rozrywanie scen (przysparzające w dodatku jedną zmianę dekoracji więcej) jest tu niczem nieumotywowaną swawolą reżyserską. Zbyteczny był akompanjament pieśni o Filonie przy rozmowie kochanków; tem bardziej zbyteczna była piosenka włożona w usta... murarzom, hamująca niepotrzebnie tempo akcji. A już najgorszy był pomysł długiego i głośnego grzmocenia murarzy za sceną gumowemi pałkami; świadomość że kogoś katują obok, nie przyczynia się do wesołości. W dodatku, psuje to nam później scenę murarzy z rejentem, której komizm polega przecież na tem, że rejent wmawia w murarzy nieistniejące pobicie. Jeżeli już chodzi o ilustrację tej bójki, to dowcipnie rozwiązał ją przed paru laty w *Ateneum* Iwo Gall,

zapomocą fruwających w powietrzu sprzętów murarskich; ale u nas żadna zdobycz reżyserska się nie utrwala; następca musi zrobić wszystko inaczej. Słowem, sporo było we wczorajszem przedstawieniu niepotrzebnych ulepszeń, ale nurt akcji biegnie w *Zemście* tak żywo i wartko, że unosi z sobą wszelkie rupiecie.

*

Jak zawsze na takiej uroczystej premjerze, nie obeszło się bez „sypek". Ale nastrój był tak miły, że te niewinne sypki przymnażały jeszcze wesołości. W klasycznem miejscu np., Leszczyński, zamiast powiedzieć: „takąbym mu *kurtę* skroił", powiedział: „takąbym mu *fimfę skroił*". Maszyński, który, jako Papkin, odbiera słowo, powtórzył zkolei: „djabliż mi tam po tej *fimfie*..." i — — tu przeraził się: przez setną część sekundy czuć było że się zastanawia jak wybrnąć; ale, ponieważ jedynym możliwym rymem byłoby: *jak zadyndam na nimfie*, zrezygnował z rymu i zakończył wiernie: „jak zadyndam gdzie na furcie". Ta sypka będzie długo żyła w tradycji kulis, ku wesołości pokoleń aktorskich.

*Tekst jest **[własnością publiczną](#)** (**public domain**). Szczegóły licencji na stronie autora: [Tadeusz Boy-Żeleński](#).*

O tej publikacji cyfrowej

Ten e-book pochodzi z wolnej biblioteki internetowej Wikiźródła[1]. Biblioteka ta, tworzona przez wolontariuszy, ma na celu stworzenie ogólnodostępnego zbioru różnorodnych publikacji: powieści, poezji, artykułów naukowych, itp.

W publikacji została zachowana oryginalna ortografia, oczywiste błędy w druku zostały poprawione przez redaktorów Wikiźródeł. Przypisy dodane przez redaktorów oznaczono logiem Wikiźródeł.

Wersja źródłowa tego e-booka znajduje się na stronie: Obrachunki fredrowskie

Książki z Wikiźródeł są dostępne bezpłatnie, począwszy od utworów niepodlegających pod prawo autorskie, poprzez takie, do których prawa już wygasły, i kończąc na tych, opublikowanych na wolnej licencji. E-booki z Wikiźródeł mogą być wykorzystywane do dowolnych celów (także komercyjnie), na zasadach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach wersja 4.0[2].

Wikiźródła wciąż poszukują nowych wolontariuszy. Przyłącz się do nas![3]

Możliwe, że podczas tworzenia tej książki popełnione zostały pewne błędy. Można je zgłaszać na tej stronie[4].

W tworzeniu niniejszej książki uczestniczyli następujący wolontariusze:

- Alenutka
- Alzy100
- Draco flavus
- Joanna Le
- Seboloidus
- Szandlerowski
- Zetzecik
- Tommy Jantarek
- Dankowski
- Vearthy
- Rocket000
- Boris23
- KABALINI
- Bromskloss
- Tene~commonswiki
- AzaToth
- Bender235
- PatríciaR

1. ↑ https://pl.wikisource.org
2. ↑ http://www.creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/
3. ↑ https://pl.wikisource.org/wiki/Wikiźródła:Pierwsze_kroki
4. ↑ http://pl.wikisource.org/wiki/Wikisource:Skryptorium